

# ABSOLUTISMUS, AUFKLÄRUNG UND DIE ENTSTEHUNG DES BÜRGERLICHEN SCHAUSPIELS

Eine sozial- und literaturgeschichtliche  
Darstellung der Verbürgerlichung von Drama  
und Theater im 18. Jahrhundert

Dissertation  
zur Erlangung des Grades eines  
Doktors der Philosophie am  
Fachbereich Kommunikationswissenschaften

der Freien Universität Berlin

vorgelegt von  
Arnold Seul  
aus  
Mertloch / Kreis Mayen

Berlin 1983



Digitized by the Internet Archive  
in 2026

[https://archive.org/details/IA41546607\\_0022](https://archive.org/details/IA41546607_0022)

# ABSOLUTISMUS, AUFKLÄRUNG UND DIE ENTSTEHUNG DES BÜRGERLICHEN SCHAUSPIELS

Eine sozial- und literaturgeschichtliche  
Darstellung der Verbürgerlichung von Drama  
und Theater im 18. Jahrhundert

Dissertation  
zur Erlangung des Grades eines  
Doktors der Philosophie am  
Fachbereich Kommunikationswissenschaften

der Freien Universität Berlin

vorgelegt von  
Arnold Seul  
aus  
Mertloch / Kreis Mayen

Berlin 1983



Referent: Prof. Dr. Huder

Korreferent: Prof. Dr. Janz

Tag der mündlichen Prüfung: 14. 01. 1983



Meinen Eltern



## EINLEITUNG

|                                                                                    |   |
|------------------------------------------------------------------------------------|---|
| 1. KAPITEL: SOZIAL- UND KULTURGESCHICHTLICHE<br>KONSTELLATIONEN IM 18. JAHRHUNDERT | 1 |
|------------------------------------------------------------------------------------|---|

|                                |   |
|--------------------------------|---|
| I. ABSOLUTISMUS UND AUFKLÄRUNG | 2 |
|--------------------------------|---|

Absolutismus und Partikularismus/  
Absolutistische Verschwendung/Absolutistische Willkür/Friedrich der Große: roi philosophe und roi guerre/Joseph II: der Förderer der deutschen Kultur/  
Aufgeklärter Absolutismus/Hobbes: der Theoretiker des aufgeklärten Absolutismus/Die Dialektik von Politik und Moral/  
Absolutismus und Aufklärung im Widerspruch

|                                         |    |
|-----------------------------------------|----|
| II. DER AUFSTIEG DER 'MITTLEREN STÄNDE' | 26 |
|-----------------------------------------|----|

Staatsreformen des aufgeklärten Absolutismus/Ständische Grenzen/Die neuen Bürgerlichen/Der Hort des neuen Mittelstands: die Universität/Commerz- und Finanzgeist/Bildungsgeist

|                                         |    |
|-----------------------------------------|----|
| III. BÜRGERLICHE VERSUS HÖFISCHE KULTUR | 40 |
|-----------------------------------------|----|

Kultureller Umbruch/Bürgerliche Kultur in mitteldeutschen Aufklärungszentren/Lessing in Leipzig/Die Anfänge des bürgerlichen Theaters/Frankreich: das Vorbild der höfischen Kultur/Höfische Kultur am Beispiel Württembergs/Ludwigsburg/Höfisches Theater/Bürgerliches Schauspiel versus französisches Repräsentationstheater

## 2. KAPITEL: DIE WIRKUNG DER AUFKLÄRUNG AUF DIE LITERATUR

63

### I. WAS IST AUFKLÄRUNG?

64

Vernunft/Kritik/Religion/  
Periodisierung der Aufklärung/  
Phasen der Aufklärung

### II. DIE RATIONALISTISCHE FRÜHAUFKLÄRUNG

80

Vernünftiges Handeln und die Utopie  
von der Glückseligkeit/Maßstab des  
Handelns: der Nutzen/Gelebte 'Glück-  
seligkeit': der Bürger Pasiteles/  
Moralische Wochenschriften als Auf-  
klärungsinstrumente/Literatur als  
nützliche moralische Wahrheit

### III. DIE EMPFINDSAME AUFKLÄRUNG DER LESSING-ZEIT

93

Trieb und Norm im Widerspruch/Muß die  
Tugend denn Natur und Trieb ersticken?/  
Die Wende zum Subjekt/Vom Richtigdenken  
zum Selbstdenken/Die Inversionslogik im  
bürgerlichen Trauerspiel/Die Familie  
als Modell der besseren Gesellschaft/  
Mitleid und sich fühlende Menschlichkeit

### IV. DIE RADIKALISIERUNG DER AUFKLÄRUNG IM STURM UND DRANG

113

Der Drang zur Tat/Widerstand, Einstieg  
und Aufstieg/Personifizierte 'Wirkungs-  
kraft': Prometheus/Literatur als Kompen-  
sation?/Kunst als moralisches Gericht/  
Die gestörte Familienordnung als Symbol  
der gebrochenen Gesellschaftsordnung/Der  
junge Schiller: Lessings 'geistiger Erbe'/  
Das Ende der Aufklärung

EXKURS: DIE AUFKLÄRUNG: DER PROZESS DER  
GEISTIGEN SAMMLUNG UND BEWUSSTSEINS-  
BILDUNG DES BÜRGERTUMS IM MEDIUM DER  
ÖFFENTLICHKEIT

137

Kritisch-rationale Öffentlichkeit/Kants  
Öffentlichkeitsmodell/Frühformen der  
literarischen Öffentlichkeit/Die  
literarische Öffentlichkeit als Soziali-  
sationsinstrument/Bürgerliche Öffent-  
lichkeit am Beispiel des 'Grüne(n)  
Heinrich'/Das Theater als Institution  
der bürgerlichen Öffentlichkeit

3. KAPITEL: DIE ENTSTEHUNG DES BÜRGERLICHEN  
SCHAUSPIELS

155

I. VON DER SITTENSCHULE ZUM MORALISCHEN GERICHT,  
DIE THEATERENTWICKLUNG IN DER AUFKLÄRUNG

156

Das Herzstück der neueren Bühnengeschichte/  
Die Theaterutopie der Aufklärung/Ökonomi-  
scher Nutzen der 'gereinigten' Schaubühne/  
Politisch-moralischer Nutzen der 'gereinig-  
ten' Schaubühne/Das verbürgerlichte Theater  
der Hochaufklärung/Die Politisierung der  
Bühne im Sturm und Drang

II. DIE ANNÄHERUNG DES THEATERS AN DAS BÜRGERTUM

172

Die deutsche Bühne warf die Kinderschuhe  
weg.../Gottsched und die Neuberin/Besserung  
des Publikumsgeschmacks/Zielpublikum der  
'gereinigten' Schaubühne/Die Vertreibung des  
Harlekins/Das Ende der Neuberin



## III. DIE SUCHE NACH DEM DEUTSCHEN

'ORIGINALSCHAUSPIEL'

187

Lessings Rehabilitierung des Harlekins/  
 Die Wende von der rational-moralischen  
 Belehrung zur affektiv-empfindsamen  
 Besserung/Französisches versus englisches  
 Theater/'Der Kaufmann von London'/Die  
 Dramaturgie der Tränen/Die 'Hamburger  
 Entreprise'/Madame de Rettis 'alternativer'  
 Nationaltheaterentwurf

## IV. DAS SCHAUSPIEL ALS INSTRUMENT OPPOSITIONELLER KRITIK

209

Nationalismus, Patriotismus und Radikalität/Drama der sozialen Zustände/  
 Handeln, handeln, ... nicht empfinden!/  
 Theater als Ausstieg/Die Bühnenerprobung  
 des Sturm und Drang/Zwischen bürgerlich  
 und revolutionär

## 4. KAPITEL: DAS BÜRGERLICHE SCHAUSPIEL ZWISCHEN BIEDERSINN UND REVOLTE

226

## I. DIE JANUSKÖPFIGKEIT DER SCHAUSPIEL-ENTWICKLUNG

227

Das doppelte Gesicht der Bühne in der  
 Spätaufklärung/Inversionslogik im  
 'Revolutions'- und im Rührstück/Das  
 Rührstück als Eintrittskarte in die  
 'bessere' Gesellschaft/'Der Kaufmann von  
 London' als Rührstück/'Dialektik der  
 Aufklärung' in der Schauspielentwicklung/  
 Die Misere des dritten Standes



II. BEISPIEL MANNHEIM: SCHILLER UND IFFLAND

243

Mannheim und das Nationaltheater/'Kabale'  
 um Lessings Berufung/Der Intendant  
 Dalberg/Ensemble, Theatergesetze und  
 der Theaterausschuß/Der 'Mannheimer Stil'/  
 'Hohe' und 'niedere' Dramatik/Schiller und  
 Iffland als Anwälte des Bürgertums

III. 'VERBRECHEN AUS EHRSUCHT' UND 'KABALE  
UND LIEBE'

260

Die Mannheimer Erstaufführungen/'Ver-  
 brechen aus Ehrsucht'/Werde Bürger/Vorbild-  
 liche und verblendete Bürger/Ifflands  
 Poetisierung des Kleinbürgertums/'Kabale  
 und Liebe'/Der bedrohte Bürger/Die Szene  
 wird zum Tribunal/Die Tochter, die, ihren  
 Vater zu ehren, ihr Herz zerriß

## LITERATURVERZEICHNIS:

A. QUELLEN

288

B. SEKUNDÄRLITERATUR

292

LEBENS LAUF

298

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

299

## EINLEITUNG

Als Heinz Kindermann 1948 seine *Theatergeschichte der Goethezeit* veröffentlichte, schrieb er im Vorwort, "die Theaterwissenschaft (sei) eine noch junge Disziplin", der es "an einer geistesgeschichtlichen Methode der Theatergeschichte" fehle. Das "vielfarbige Phänomen" Theater könne jedoch in seinem geschichtlichen Wandel nicht anders festgehalten und überliefert werden, "als eingebaut in den Gesamtwandel des menschlichen Geistes, also in den dauernden Gestaltwandel der Denk- und Lebensformen, des Kulturprofils und seines künstlerischen Ausdrucks, aber auch in den der Sozialstruktur."<sup>1)</sup>

Inzwischen ist dieser Mangel - vor allem durch Kindermanns eigene Arbeiten, z.B. seine umfangreiche *Theatergeschichte Europas* - gründlich behoben worden. Die geistesgeschichtliche Methode der Theatergeschichte, zu deren Gedeihen Kindermann viel beigetragen hat, ist fest etabliert. Die sozialgeschichtliche Perspektive aber ist bis heute in der Theatergeschichte vernachlässigt worden. Während die Germanistik gerade in den letzten Jahren der Sozialgeschichte der Literatur ein verstärktes Interesse entgegengebracht hat, haben sozialgeschichtliche Ansätze bisher kaum in die Theaterwissenschaft Eingang gefunden. Die vorliegende Arbeit unternimmt daher den Versuch, die Ergebnisse, die sozialgeschichtliche Untersuchungen zur Literatur und speziell zur Dramatik des 18. Jahrhunderts hervorgebracht haben, für die Theaterwissenschaft nutzbar zu machen.

---

<sup>1)</sup> Heinz Kindermann: *Theatergeschichte der Goethezeit*, Wien 1948, S.V

## VII

Der Versuch, soziale Prozesse, literarische Bewegungen, theatergeschichtliche Entwicklungen und einzelne Werkinterpretationen zusammenzufassen, bringt jedoch eine grundsätzliche Schwierigkeit mit sich: das Problem der Vermittlung. Der Übergang realgeschichtlicher Sachverhalte in literarische Strukturen und theatrale Formen vollzieht sich keineswegs nahtlos; und doch stehen, gerade im 18. Jahrhundert, die sozialen Verhältnisse, die Literatur und das Theater in einem überaus engen Wechselverhältnis. Sie wirken aufeinander, aber sie gehen nicht ineinander auf. Es liegt daher in der Natur der Sache, wenn in einer Darstellung ihrer Wechselwirkung jene Vermittlungsprobleme wiederkehren.

Die folgende Untersuchung richtet sich auf die Entstehung und Entwicklung des deutschen bürgerlichen Schauspiels im Kontext von Absolutismus und Aufklärung. Der Terminus 'bürgerliches Schauspiel' steht sowohl für die Gattung als auch für die Institution. Die Entwicklung von beiden ist im 18. Jahrhundert eng verflochten.

Die Herausbildung des bürgerlichen Dramas und die Etablierung des bürgerlichen Theaters gehören schon deshalb zusammen, weil beide ein und demselben historischen Prozeß einbeschrieben sind: der Entstehung des Bürgertums. Im 18. Jahrhundert entfaltete sich die bürgerliche Gesellschaft und sprengte im Maße ihrer Entfaltung von innen her das ständische Ordnungsgefüge. Dieser Vorgang von außerordentlicher historischer Tragweite fand seine Entsprechung in der Entwicklung von Drama und Theater: wie das Bürgertum die ständische Gliederung der Gesellschaft zersetzte, untergrub auch das aufkommende bürgerliche Schauspiel die bis dahin gültige 'Hierarchie' des Theaters. Die 'hohe' Tragödie wich dem bürgerlichen Trauerspiel, das höfische Repräsentationstheater wurde von der nüchternen bürgerlichen Schaubühne verdrängt. Am Ende des Jahrhunderts hatte das bürgerliche Drama vollkommen die Bühne erobert. Der Bürger, der vordem in das Parterre des Hoftheaters verwiesen war, durfte jetzt in den Logen Platz nehmen, wenn er zahlungskräftig war.

## VIII

Dieser "Steilaufstieg" (Kindermann) von Drama und Theater begann unter äußerst ungünstigen Bedingungen. Nach einem Wort von Karl Biedermann befand sich Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts in einer "confusio, divinitus conservata, einem verwirrten Zustand, der nur durch göttliche Vorsehung noch gehalten wurde."<sup>1)</sup>

Für das damalige Theater der Wandertruppen gilt der gleiche Befund. Bevor der Bürger zu dramatischer Dignität gelangte, dominierten effekthaschende Schaustücke und derbe Farcen das Repertoire der deutschsprachigen Schauspielergesellschaften. Ihr soziales Ansehen war äußerst gering, ihr Spiel auf der Bühne wurde von zeitgenössischen Beobachtern durchgängig als grob und primitiv beschrieben.

Als sich mit dem Beginn der Aufklärung ein bürgerliches Selbstverständnis zu formieren begann, änderte sich auch die Situation des Theaters. Drama und Theater übernahmen es, dieses erwachende Selbstbewußtsein zu artikulieren. Von jetzt an diente die Bühne mehr und mehr der Selbstdarstellung des Bürgertums.

Der Auftritt des Bürgers als dramatis persona, der die Verbürgerlichung von Drama und Theater einleitete, ging realgeschichtlich einher mit dem Auftreten des Bürgertums als einer neuen sozialen Macht. Der Bürger, der bisher nur in Komödien belustigen durfte, begann jetzt als 'Held' auf der Bühne in doppelter Weise zu agieren: zum einen verschaffte er der gesellschaftlichen Schicht, die er repräsentierte, 'nach außen' öffentliches Ansehen; zum anderen verkündigte er 'nach innen' Verhaltensnormen und moralische Grundsätze, die der psycho-sozialen Befestigung des eigenen Standes dienten. Dieser Prozeß wurde flankiert vom Emanzipationskampf der Schauspieler, die ebenso wie die Bürger im 18. Jahrhundert um ihre gesellschaftliche Anerkennung streiten mußten.

---

<sup>1)</sup> Karl Biedermann: Deutschland im 18. Jahrhundert. Hrsg.: Wolfgang Emmerich, Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1979, S. 49.

Aus dieser Doppelfunktion sollte eine Dichotomie erwachsen, die in der Spätaufklärung offen zu Tage trat: das bürgerliche Drama hatte sich zweigeteilt, in das Rühr- und das 'Revolutionsstück'. Während die Stürmer und Dränger zum Kampf gegen die bestehende Ordnung aufriefen, propagierten die Autoren rührender 'Familiengemälde' Werte und Verhaltensweisen, die letztlich der Sanktionierung des überkommenen ständischen Gesellschaftssystems dienten. Das inzwischen institutionalisierte Theater der deutschsprachigen Wandertruppen hatte gleichfalls ein doppeltes Gesicht: sein Repertoire bestand aus bürgerlichen Dramen, sein Publikum war das Bürgertum, aber unterhalten wurde es vom Hof. Die Schaubühne, die aufgeklärte Theaterreformer wie Lessing als ein Forum der kritisch-bürgerlichen Öffentlichkeit etablieren wollten, diente jetzt als Sittenschule für die Untertanen.

Die Untersuchung beginnt mit der Darstellung bzw. Analyse des Absolutismus. Das absolutistische System schuf die Voraussetzungen für die Genese des bürgerlichen Mittelstandes, so wie auch die Theorie des Absolutismus und die Praxis der absolutistischen Machtausübung die Aufklärung, den Prozeß der geistigen Sammlung und Bewußtseinsbildung des Bürgertums, bedingten. Die Aufklärung wiederum bedingte die Entstehung des bürgerlichen Schauspiels. Zwischen diesen beiden Sätzen bewegt sich, grob gesprochen, die vorliegende Arbeit.





ERSTES KAPITEL:

S O Z I A L -   U N D   K U L T U R G E S C H I C H T L I C H E  
K O N S T E L L A T I O N E N

## I. ABSOLUTISMUS UND AUFLÄRUNG

### Absolutismus und Partikularismus

Deutschland im 18. Jahrhundert war, wie David Hume von einer Reise durch Deutschland 1748 nach Hause schrieb, *"ein herrliches Land, (...) voll fleißiger, ehrlicher Leute, und wenn es einig wäre, so würde es die größte Macht sein, die es je in der Welt gab."*<sup>1)</sup>

Deutschland im 18. Jahrhundert, das war zwar dem Namen nach noch immer das Heilige Römische Reich Deutscher Nation mit einem Kaiser an seiner Spitze, mit Reichsverfassung, Reichstag und Reichsgerichten. In Wirklichkeit aber war Deutschland zu jener Zeit ein in eine Vielzahl von Staaten und Regierungen zersplittertes Land, für dessen Zustandsbeschreibung sich das Wort 'Partikularismus' eingebürgert hat. Faktisch existierte das Heilige Römische Reich Deutscher Nation nicht mehr. Das damalige deutsche Reich und sein Kaiser verfügten weder über eine politisch wirksame zentrale Verwaltung noch über ein wirkungsvolles Finanz- und Steuersystem, die für einen funktionsfähigen Staat unabdingbar sind. Gleichfalls fehlten ein einheitliches militärisches Potential und eine gemeinsame Außenpolitik. Das Reich besaß zu dieser Zeit weder zureichende Institutionen noch Mittel, die zur effektiven Durchsetzung staatlicher Macht notwendig gewesen wären. Die politische Macht in Deutschland war zersplittert und verhin-

---

1) zit. nach Walter H. Bruford: Die gesellschaftlichen Grundlagen der Goethezeit, Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1979, S. 11.

derte eine Nationalstaatsbildung, wie sie sich in Frankreich schon vollzogen hatte. Aufgrund der Autonomierechte, die die Fürsten dem Kaiser abgetrotzt hatten, hatte sich seit dem 15. Jahrhundert der Prozeß der Staatsbildung auf einzelne Territorien des Reiches verlagert. So existierten neben den beiden Machtzentren Berlin und Wien in der Mitte des Jahrhunderts eine Unzahl von mittleren, kleinen und kleinsten Staaten und staatsähnlichen Gebilden, deren kleinstes wohl die Burgschaft Rheinecke war, deren Gebieter, der Herr Burggraf, zeitweilig über "zwölf Unterthanen und einen Juden"<sup>1)</sup> herrschte.

*"Höchstens der Bürger einer kleinen Reichsstadt" - so zitiert Karl Biedermann den patriotischen Schriftsteller Eggers - "fragte bisweilen noch: Wie stehts in Deutschland? Jeder Deutsche zählte sich gerne zu den Österreichern, den Preußen, den Sachsen, den Hannoveranern, den Mecklenburgern. Nur die, welche kein besonderes Vaterland haben, nennen sich Deutsche."*<sup>2)</sup>

In eine Vielzahl von souveränen Territorien zerstückelt, wurde das damalige Deutschland von entsprechend vielen souveränen Fürsten regiert, die ihrerseits wiederum die Regierungsgeschäfte an Räte und Beamte delegierten oder sich ihrer zumindest bei der Durchsetzung ihrer Entscheidungen bedienten. Die meisten der damaligen Fürsten orientierten sich hierbei am Vorbild Versailles, an dem unter Ludwig XIV in Frankreich mächtig gewordenen Absolutismus.

---

1) Leo Balet/E. Gerhard: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert, Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1973, S. 7.

2) Karl Biedermann: a.a.O., S. 54 f.

Aufgrund der Zersplitterung der politischen Macht konstituierte sich in Deutschland der Absolutismus nicht, wie in Frankreich, auf nationaler Ebene, sondern in den verschiedenen Territorien des deutschen Reiches. In der nationalstaatlichen Zerstückelung lag auch der spätere Wunsch deutscher Aufklärer nach einer Nation, einschließlich einer Nationalliteratur und einem Nationaltheater, begründet.

Wegen der Verschiedenheit der einzelnen Territorien fand der deutsche Absolutismus auch keine einheitliche Ausprägung und darf folglich nicht als geschlossenes Herrschaftssystem verstanden werden. Dennoch lassen sich zumindest zwei einheitliche Tendenzen festmachen, die für den seit dem 19. Jahrhundert geläufigen Begriff des Absolutismus wesentlich sind:

(1) Die Durchsetzung der Herrschaft des Landesherren gegenüber den Landständen, die sich in Deutschland etwa um die Mitte des Jahrhunderts vollzogen hatte und die den meisten Landesfürsten eine vollständige Unabhängigkeit gegenüber einem möglichen Mitspracherecht der Stände verschaffte.

(2) Die durchgängige Tendenz des Absolutismus, eine Selbstregierung des Fürsten gegenüber beratenden und verwaltenden Gremien zu etablieren. Ihre Manifestation fand diese Tendenz in einem neuen Führungsstil: der Fürst regierte aus seinem Kabinett (bzw. seiner Kammer) heraus, höchstens über ein paar Privatsekretäre vermittelt und oft gegen die Intentionen seiner Räte und seiner Verwaltungen. Dieser neue Führungsstil fand unter Friedrich dem Großen, aber auch in der Regentschaft Josephs II seine für Deutschland typische Prägung.

## Absolutistische Verschwendung

Die auch äußerliche Orientierung an Versailles fand in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ihren deutlichen Niederschlag. Diese Zeit war die große Epoche der deutschen Schloßarchitektur. 1691 wurde das alte Schloß zu Bayreuth gebaut, 1695 Schloß Schönbrunn in Wien, 1695-1706 Schloß Charlottenburg in Berlin, 1701 Schloß Nymphenburg, 1711-1722 die Residenz in Würzburg, 1745-1747 Sanssouci bei Potsdam.

Das Ausmaß der Geldverschwendung, die die damaligen Fürsten zur repräsentativen Ausstattung ihrer Macht an den Tag legten, mag am Beispiel des Landes Württemberg deutlich werden, aus dessen bedrückender Enge Schiller 1782 entfloh. Ganz Württemberg hatte bei einer Gesamtfläche von 729 Quadratkilometer etwa eine halbe Million Einwohner. Schloß Ludwigsburg, 1704 erbaut, war so groß, daß sein Schloßherr, Karl Eugen von Württemberg, eine Hofhaltung von 2.000 Personen und 800 Pferden leicht unterbringen konnte. Neben Ludwigsburg besaß Karl Eugen jedoch noch andere Schlösser, in denen er abwechselnd Hof hielt.

In den Jahren 1764/65 wurde auf Anweisung von Karl Eugen ein neues Opernhaus in Ludwigsburg errichtet, dessen Ausstattung der damals berühmte Colomba<sup>1)</sup> entwarf. Karl Eugen, der mit seiner Hauptstadt Stuttgart in Streit lag, verlegte seine Hofhaltung nach Ludwigsburg, wollte dort auf seine vielgeliebte Oper nicht verzichten und veranlaßte den Bau des neuen Opernhauses. Die prächtige Oper zu Stuttgart blieb infolge des Zwistes zwischen dem Landesherrn und der Stadt elf Jahre lang ungenutzt.

---

1) Innocente Colomba (1717-1793), italienischer Bühnenbildner und Theatermaler.



Im Hoftheater zu Ludwigsburg war unter Karl Eugen als Ballettmeister der weithin bekannte Noverre<sup>1)</sup> engagiert, als Kapellmeister der italienische Komponist Jommelli<sup>2)</sup> und als Star tanzte Vestris<sup>3)</sup>, der sein Engagement zwischen Versailles und Ludwigsburg teilte. Vestris bezog als Tänzer in Ludwigsburg ein Jahresgehalt von 12.000 Gulden. Im Vergleich hierzu mag man sich vergegenwärtigen, daß Lessing als Bibliothekar in Wolfenbüttel jahrelang mit dem Braunschweiger Hof um die Erhöhung seiner jährlichen Bezüge von 600 auf 800 Gulden kämpfte.

Mit dem Bau des Opernhauses in Ludwigsburg, zu dessen Errichtung viele hundert Handwerker und Soldaten zwangsverpflichtet wurden, entstand eines der größten Theater, die Deutschland damals besaß. "Die Bühne, die nach hinten hin geöffnet und ins Freie ausgedehnt werden konnte, hatte ungewöhnliche Dimensionen: ganze Regimenter zu Fuß, ganze Schwadronen zu Pferde konnten über sie ziehen."<sup>4)</sup> Auf der Bühne fand höfisches Theater statt, das eine Massenregie von Hunderten von Soldaten, zu Fuß und zu Pferde, zu bewältigen hatte und das entsprechende Summen, oftmals hunderttausende von Gulden, verschlang.

---

1) Jean Georges Noverre (1724-1810), französischer Tänzer, Ballettmeister und Tanztheoretiker.

2) Niccolo Jommelli (1714-1774), italienischer Komponist.

3) Appolino Baldassare Vestris (1729-1808), italienischer Tänzer.

4) Rudolf Krauß: Das Stuttgarter Hoftheater, Stuttgart 1913, S. 50 f.

Die enormen Ausgaben, die eine solche Hofhaltung mit sich brachte, lasteten wie ein Joch auf der Bevölkerung eines so kleinen Landes und zwangen die Finanzverwaltungen zu immer ausgeklügelteren Methoden, mit denen das Land ausgebeutet wurde.

#### Absolutistische Willkür

Die Machtausübung so manches feudalabsolutistischen Fürsten war, wie seine Hofhaltung, für das betroffene Land oft von katastrophaler Wirkung. Sicher regierten nicht alle damaligen Fürsten so, wie es der Ritter von Lang vom Fürsten Wallerstein berichtet; aber dennoch mag seine Art der Amtsführung ein Licht auf die Machtausübung vieler kleiner feudalabsolutistischer Monarchen werfen. Vom Fürsten Wallerstein behauptet der Chronist Lang, *"daß er alle an ihn eingehenden Berichte, nachdem er sie geöffnet, neben seinem Schreibtisch so hoch aufschichtete, als er mit seinem Arm reichen konnte. Hatten aber die Geschäfte diese Höhe erreicht, so wurde beschlossen, den Stoß wieder kleiner zu machen. Im plaudernden Auf- und Abgehen zog also der Fürst bald oben, bald unten, bald aus der Mitte einen Bericht hervor, griff schnell den Gegenstand auf, erläuterte jede Gelegenheit wo das Gegenteil von dem, worauf die Kollegien angetragen, durchzusetzen möglich wäre, bemerkte dann mit einem Silberstift in wenigen trefflichen Worten seinen Beschluß, gab die Sache einem Sekretär zum Expedieren. Doch wenn dieser am anderen oder übernächsten Morgen beim Lever etwa dreißig Sachen zurückbrachte, legte der Fürst auf der anderen Seite seines Schreibtischs solange einen neuen ebensogroßen Stoß von Konzepten ab, bis entweder eine längere Reise oder der Zug auf ein Sommerschloß zur Abmachung der alten Reste trieb, oder die Maurer oder Tapezierer den Platz freihaben wollten. Dann ging ein tumultarisches Hinunterschleudern in die Kanzlei."*<sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> Ritter von Lang: Aus der bösen alten Zeit, Stuttgart 1913, S. 131 f.

Selbst wenn diese Beschreibung übertrieben sein mag, erscheint vor diesem Hintergrund das Fürstenportrait, das Lessing in seiner *Emilia Galotti* vorstellt, als eine authentische Gestaltung des Typus des feudalabsolutistischen Monarchen, wie er offensichtlich im Deutschland des 18. Jahrhunderts häufig anzutreffen war:

*"Achter Auftritt. Camillo Rota, Schriften in der Hand.*

*Der Prinz.*

*Prinz: Kommen Sie, Rota, kommen Sie.-Hier ist, was ich diesen Morgen erbrochen. Nicht viel Tröstliches! -Sie werden selbst sehen, was darauf zu verfügen. -Nehmen Sie nur.*

*Camillo Rota: Gut, gnädiger Herr.*

*Prinz: Noch ist hier eine Bittschrift einer Emilia Galot... Bruneschi will ich sagen.-Ich habe meine Bewilligung zwar schon beige-schrieben. Aber doch,-die Sache ist keine Kleinigkeit.-Lassen Sie die Ausfertigung noch anstehen.-Oder auch nicht anstehen: wie Sie wollen.*

*Camillo Rota: Nicht wie ich will, gnädiger Herr.*

*Prinz: Was ist sonst? Etwas zu unterschreiben?*

*Camillo Rota: Ein Todesurteil wäre zu unterschreiben.*

*Prinz: Recht gern.-Nur her! geschwind.*

*Camillo Rota: (Stutzig und den Prinz starr ansehend) Ein Todesurteil,-sagt' ich.*

*Prinz: Ich höre ja wohl.-Es könnte schon geschehen sein. ich bin sehr eilig.*

*Camillo Rota: (seine Schriften nachsehend) Nun hab' ich es doch wohl nicht mitgenommen."*

Glücklich schätzen durfte sich ein Land, das an der Seite seines Monarchen einen Ratsherrn wie jenen Camillo Rota hatte, der die Willkür seines Herren - wenn nicht zu unterbinden - so doch zumindest klug zu unterlaufen wußte.

"Camillo Rota: (Den Kopf schüttelnd, indem er seine Papiere zu sich nimmt und abgeht) Recht gern? - Ein Todesurteil recht gern? Ich hätt' es ihn in diesem Augenblick nicht unterschreiben lassen, und wenn es den Mörder meines eigenen Sohnes betroffen hätte. - Recht gern! recht gern! - Es geht mir durch die Seele dieses gräßliche recht gern!"<sup>1)</sup>

Das Publikum der 'Emilia'-Aufführungen erkannte mit Sicherheit in jenem Fürstenportrait den einen oder anderen Monarchen, dessen Abbild auf der Bühne Hettore Gonzaga, der Prinz von Guastalla, gab. Sicherlich wußte auch die damalige höfische Gesellschaft um die bedrückende Authentizität, die Lessings Werk ausstrahlte. Jedenfalls blieb der Braunschweiger Hof der Uraufführung der *Emilia Galotti* anlässlich des Geburtstages der Herzogin Charlotte fern; nur der Erbprinz schlich heimlich und inkognito in die Uraufführung am 13. März 1772.

Friedrich der Große: roi philosophe und roi guerre

Deutschland im 18. Jahrhundert, das war die große Zeit der kleinen Duodezdespoten, deren selbstherrliche Willkür Lessings *Emilia Galotti* und Schillers *Kabale und Liebe* auf der Bühne öffentlich an den Pranger stellten. Deutschland im Zeitalter der Aufklärung, das war aber vor allem die Epoche,

---

<sup>1)</sup> Gotthold Ephraim Lessing: Gesammelte Werke in 20 Bänden, Berlin 1879-1886 (Hempel-Ausgabe), *Emilia Galotti*, Bd. 3, S. 16 f.

die mit zwei Namen identifiziert wird: mit Friedrich dem Großen und Joseph dem Zweiten. Beide Namen tauchen immer wieder auf, wenn vom aufgeklärten Absolutismus die Rede ist, und vielfach trifft man bei Historikern auf die Meinung, die deutsche Aufklärung beginne mit dem Regierungsantritt Friedrichs II (1740) und ende im Todesjahr Josephs II (1790).<sup>1)</sup> Friedrichs Name wird immer wieder in Zusammenhang zur Aufklärung gesetzt, und dies vor allem durch die Person Voltaires, Friedrichs Korrespondenzpartner und Tafelgenosse, der unersetzlich zu sein scheint für die Verbreitung des Bildes vom 'roi philosophe'.

Mit Friedrich II bestieg 1740 ein König den Thron von Preußen, der durch seine persönlichen Lebensumstände, seine Schriften und seine politischen Handlungen eine ständige Herausforderung an die politische und moralische Urteilskraft seiner Zeitgenossen, aber auch vieler Nachfolgender war. Seine literarischen Schriften, seine philosophischen Reflexionen und seine musikalischen Entwürfe wiesen ihn aus als einen Mann von hoher Bildung, seine politischen und militärischen Erfolge als nüchternen Machtpolitiker und seine Reformen als weitsichtigen Staatsmann.

Der 'roi philosophe', der - von Voltaire unterstützt - in seinem *Antimachiavel*<sup>2)</sup> aufgeklärte Prinzipien der Politik formulierte, entlarvte sich bei der Durchsetzung seiner

---

1) Friedrich Paulsen: Aufklärung und Aufklärungspädagogik. "Die äußeren Grenzen des Zeitalters der Aufklärung mag man etwa vom Regierungsantritt Friedrichs des Großen bis zum Todesjahr Josephs II oder auch bis zum Zusammenbruch des alten deutschen und preußischen Staatswesens in den napoleonischen Kriegen abstecken." In: Aufklärung, Absolutismus und Bürgertum in Deutschland. Hrsg.: Franklin Kopitzsch, München 1976, S. 275.

2) *Antimachiavel ou Essai De Critique Sur 'Le Prince' De Machiavel*. (Antimachiavel oder kritischer Versuch über 'Den Fürsten' des Machiavel) von König Friedrich II. von Preußen. Erschien 1739 anonym in Den Haag.

Machtinteressen als 'roi guerre', worüber auch Voltaire, der die spitzfindige Formulierung vom 'philosophe guerre' fand, nicht hinwegtäuschen konnte. Der kriegerische König wiederum vermochte in seinem Land religiöse Toleranz durchzusetzen, was jedoch bei den französischen Aufklärern Entsetzen erregte, als sie sahen, daß Friedrich die Jesuiten aufnahm, die gerade überall vertrieben wurden; Preußen jedoch brachte diese Politik nützlichen Religionsfrieden. Der Staatsmann Friedrich vermochte es gleichfalls, eine kluge Finanzpolitik zu betreiben, zumal seine aufwendigen, aber erfolgreichen Kriege die preußischen Staatskassen füllten. Er hinterließ seinem Nachfolger einen Staatsschatz von 51 Millionen Talern, der freilich binnen 20 Jahren verschleudert war. Daß Friedrich eine solche Politik betreiben konnte, verdankte er besonders einer effektiven Verwaltung, die er aufbaute und die getragen wurde von einem neuen Typus des Beamten, den der Preußenkönig heranbildete.

Besonders aber machte sich Friedrich verdient mit seiner Reform der Justiz. In Zusammenarbeit mit seinem Kanzler Johann Heinrich Casimir Graf von Cramer<sup>1)</sup> und den beiden Juristen Karl Gottlieb Suarez<sup>2)</sup> und Samuel Coccej<sup>3)</sup> erarbeitete er eine neue Rechtsordnung, die nicht nur der Vereinfachung der Justizverfassung und der Prozeßordnung diene. Sie bewirkte vor allem eine neue, bis dahin nicht gekannte Unabhängigkeit der Justiz von staatlicher Einflußnahme.

---

1) Johann Heinrich Casimir Graf von Cramer (1720-1801), preußischer Kanzler.

2) Karl Gottlieb Suarez (1746-1798), Jurist.

3) Samuel Coccej (1679-1755), Jurist, Chef der preußischen Justiz.



Das 'Allgemeine Landrecht' beendete die bis dahin übliche Kabinettsjustiz und unterstellte den Monarchen und seine Verwaltung den im Staate geltenden Gesetzen. Zugleich aber wurden durch die neue Rechtsordnung die geburtsständische Gliederung und die daraus abgeleiteten sozialen Unterschiede in der Gesellschaft auf lange Zeit sanktioniert.

Hugo Preuß, der Verfassungsrechtler der Weimarer Republik, urteilte über das Gesetzeswerk des Preußenkönigs: "Es ist, als ob die Vordersätze von Philosophen von Sanssouci, die praktisch entscheidenden Nachsätze vom König von Preußen diktiert wären."<sup>1)</sup>

Friedrich erlebte nicht mehr das Inkrafttreten des 'Allgemeinen Landrechts für die Preußischen Staaten'. Mit diesem "Grundgesetz des frederizianischen Staates"<sup>2)</sup> hat der Preußenkönig jedoch über seinen Tod hinaus die Entwicklung seines Landes festgeschrieben. Die Reaktion der Zeitgenossen, besonders die der sich entwickelnden bürgerlichen Intelligenz, war, den Worten und den Taten Friedrichs entsprechend, zuweilen höchst paradox: seine kriegerischen und seine politischen Erfolge gaben ihrem Selbstbewußtsein eine Stärkung, die sie seit langem entbehrt hatten. Seine Haltung in Fragen der Sprache, des Geschmacks und des Theaters, wie sie in seinen Schriften über die deutsche Literatur, aber keineswegs nur dort, zum Ausdruck kam, war genau das, wogegen die deutschen Schriftsteller zu kämpfen hatten.

---

1) Hugo Preuß: Verfassungspolitische Entwicklungen in Deutschland und Westeuropa, Berlin 1927, S. 401.

2) Walter Hubatsch: Friedrich der Große und die preußische Verwaltung, Köln 1973, S. 221.

Das ambivalente Verhältnis, das viele deutsche Aufklärer mit Friedrich verband, zeigt sich deutlich bei Lessing, durch dessen Leben und durch dessen Werk sich eine langwierige Auseinandersetzung mit dem großen Preußenkönig hindurchzieht. Unter Lessings Gedichten findet sich ein Huldigungsgedicht mit dem Titel:

*Unter dem Bildnis des Königs von Preußen*

*"Wer kennt ihn nicht?*

*Die hohe Miene spricht*

*Den Denkenden. Der Denkende allein*

*Kann Philosoph, kann Held, kann beides sein."*<sup>1)</sup>

Gleichfalls finden sich in Lessings Werk aber auch energische Absagen an den großen Friedrich, die nicht nur empfindliche Reaktionen auf die Mißachtung sind, mit der der König dem Dramatiker und Kritiker begegnete. Die Absagen Lessings an den König von Preußen sind über persönliche Verletzungen hinaus getragen von der Einsicht, daß vor dem philosophischen König der Machtpolitiker in Friedrich immer den Vorzug hatte. Im Nachlaß Lessings fand sich ein bitteres Gedicht mit dem Titel *Mäzen*, worin die Enttäuschung, aber auch die Abgrenzung zu Friedrich dem Großen deutlich zum Ausdruck kam. Hier heißt es u.a.:

*"Dort, der Regent, ernährt eine Menge schöner Geister, und braucht sie des Abends, wenn er sich von den Sorgen des Staates durch Schwänke erholen will, zu seinen lustigen Räten. Wieviel fehlt ihm, ein Mäzen zu sein!*

*Nimmermehr werde ich mich fähig fühlen, eine so niedrige Rolle zu spielen; und wenn auch Ordensbänder zu gewinnen stünden. Ein König mag immerhin über mich herrschen; er*

---

<sup>1)</sup> Lessing, Gedichte, a.a.O., Bd. 1, S. 151 f.

*sei mächtiger, aber besser dünke er sich nicht. Er kann mir keine so starken Gnadengelder geben, daß ich sie für wert halten sollte, Niederträchtigkeiten darum zu begehen."*<sup>1)</sup>

Auch Voltaire, der viel geehrte Gast an der Tafel des Preußenkönigs, mag die Grenzen der Aufklärung des großen Friedrichs am eigenen Leibe erfahren haben, als er verärgert an seine Nichte nach Paris schrieb:

*"Nicht, als ob ich Ihre Prophezeiung glaubte, der König von Preußen würde mich totärgern. Ich fühle mich nicht bei Laune, eines so blöden Todes zu sterben. (...) Ich werde mir, zu meinem eigenen Gebrauch, ein kleines Wörterbuch für den Umgang mit Königen anlegen: Mein Freund bedeutet mein Sklave. Mein lieber Freund soll heißen: Sie sind mir mehr als gleichgültig. Ich werde Sie glücklich machen besagt nichts weiter als: Ich werde Sie so lange ertragen, wie ich Sie brauche. Speisen Sie heute abend mit mir? meint nur: Ich werde mich heute abend über Sie lustig machen."*<sup>2)</sup>

---

1) ebd., S. 117 f.

2) Brief Voltaires an seine Nichte Marie Luise Denis vom 18. Dezember 1752: "Ce n'est pas que je croie à votre ancienne prédiction, que le roi de Prusse me ferait mourir de chagrin. Je ne me sens pas d'humeur à mourir d'une si sottise morte. (...) Je vais me faire pour mon instruction un petit dictionnaire à l'usage des rois. Mon ami signifie mon esclave. Mon cher ami veut dire, vous m'êtes plus qu'indifférent. Entendez par je vous rendrai heureux, je vous souffrirai tant que j'aurai besoin de vous. Soupez avec moi ce soir, signifie, je me moquerai de vous ce soir." In: The complete works of Voltaire, Genf 1971, Bd. 97: Correspondence 1752-1753, S. 283.

## Joseph der Zweite: der Förderer der deutschen Kultur

In Preußen hatte die Aufklärung, zumindest was die Verwirklichung der Interessen der damaligen deutschen Aufklärer anging, ihre klaren, durch die Großmachtinteressen Friedrichs gesteckten Grenzen. Als Lessing sich mit vierzig Jahren entschloß, weit ab vom Treiben der Großstädte, von Berlin wie von Hamburg ernüchtert, eine neue Aufgabe zu übernehmen, als er sich entschied, als Bibliothekar in Wolfenbüttel zu arbeiten, war bei seiner Entscheidung sicherlich viel Verdruß über die Grenzen der Aufklärung im frederizianischen Berlin mit im Spiel: *"Sagen Sie mir von Ihrer Berlinischen Freiheit zu denken und zu schreiben ja nichts", schrieb er an Friedrich Nicolai. "Sie reduziert sich einzig und allein auf die Freiheit, gegen die Religion so viel Sottisen zu Markt zu bringen, als man will. Und dieser Freiheit muß sich ein redlicher Mann nun bald zu bedienen schämen. Lassen Sie es aber doch einmal einen versuchen, über andere Dinge so frei zu schreiben, als Sonnenfels in Wien geschrieben hat; lassen Sie es ihn versuchen, dem vornehmen Hofpöbel so die Wahrheit zu sagen, als dieser sie ihm gesagt hat; lassen Sie einen in Berlin auftreten, der für die Rechte der Untertanen, der gegen Ausaugung und Despotismus seine Stimme erheben wollte, wie es itzt sogar in Frankreich und Dänemark geschieht, und Sie werden bald die Erfahrung haben, welches Land bis auf den heutigen Tag das sklavischste Land von Europa ist."*<sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> Lessing: Brief an Friedrich Nicolai vom 24. August 1769, a.a.O., Bd. 20,1, S. 330.

In Wien hingegen, in der Residenzstadt Josephs II, in der Stadt, die den 'großen' Lessing ehrenvoll empfang, in der er euphorische Wochen verlebte, sah der Bibliothekar aus Wolfenbüttel weit eher verwirklicht, was seinem politischen Denken entsprach. Als er drei Jahre nach seinem Besuch in Wien längst wieder zurück in Wolfenbüttel war und seine *Nothgedrungenen(n) Beiträge zu den freiwilligen Beiträgen des Herrn Pastor Goeze (1778)* verfaßte, hoffte er noch auf andere, auf *"aufgeklärtere tugendhaftere Zeiten, wie wir unter einem Joseph II sie uns immer mehr und mehr versprechen dürfen."*<sup>1)</sup>

An Lessings Vorstellung von der 'Wiener Freiheit zu denken und zu schreiben' war zwar manches falsch, da gerade unter der Regentschaft Josephs II die Zensur zur effektiven Kontrolle der geistigen und politischen Bewegungen der damaligen Zeit ausgebaut wurde. Aber in einem entscheidenden Punkte war der Kaiser in Wien weit aufgeklärter als sein ehemaliger Gegenspieler in Berlin: in der Frage der deutschen Literatur und des beginnenden deutschsprachigen Theaters. Während unter Friedrich II, wie an nahezu allen damaligen deutschen Höfen, das französische Theater florierte, während auch in Sanssouci und in Berlin das 'Französisieren' als gesellschaftlich verbindlich galt, verwandte Joseph II in Wien viel Mühe darauf, die deutsche Sprache in der Literatur hoffähig zu machen. Er führte deutsch als Verwaltungssprache in allen Ländern Österreichs ein in der Hoffnung, dies diene seinem Ziel, einen modernen Staat aus dem Vielvölkerstaat Österreich zu schaffen. In diesem Bemühen, mit Hilfe der deutschen Sprache eine politische Integration zu erreichen, scheiterte der Kaiser zwar,

---

<sup>1)</sup> ders.: *Aniti-Goeze*, a.a.O., Bd. 16, S. 139.

da die per Dekret verordnete neue Amtssprache viel Widerstand und latente Nationalismen zu Tage förderte. Josephs II Bemühungen um die deutsche Literatur und das beginnende deutschsprachige Theater wurden aber zum bleibenden Erfolg. Mit der Schaffung des Burgtheaters als erstem auch funktionierenden Nationaltheater realisierte Joseph II ein Projekt, auf dessen Verwirklichung viele Jahre lang deutsche Schriftsteller und Theaterleute gehofft hatten. Klopstock, der damals Joseph II ein umfassendes kulturpolitisches Programm vorlegte, plante in Wien neben einem Nationaltheater auch eine Akademie der Wissenschaften. Er hoffte auch auf eine umfassende Neuorganisation des deutschsprachigen Theaters. Nach diesen Plänen sollte Lessing für die Theaterangelegenheiten zuständig sein.

Zwar wurde lediglich das Burgtheater als erstes deutschsprachiges Nationaltheater unter Joseph II gegründet<sup>1)</sup> und viele der hochfahrenden Pläne Klopstocks fanden keine Realisierung, jedoch ergriff das Pathos einer von Wien ausgehenden deutschen Nationalkultur viele der damaligen Aufklärer, so auch Wieland, der emphatisch die Forderung erhob, *"Wien sollte in Deutschland sein, was Paris in Frankreich ist."*<sup>2)</sup>

Die aufgeklärten Vorstellungen Josephs II, seine "von oben durchgeführte Revolution"<sup>3)</sup>, stießen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts an Grenzen, die auch der aufgeklärte Kaiser

---

1) In Prünn, Laibach und Ofen (d.i. Budapest, A.S.) siedelte Joseph II gleichfalls nationaltheaterähnliche Bühnen an. Er vertraute auf die aufklärende Macht des Theaters und wußte sich gezielt seiner zu bedienen, um die Idee eines rationalen und moralisch-säkularen Monarchismus gegen die orthodoxe Geistlichkeit und gegen separatistische Tendenzen im Habsburgischen Kernland zu propagieren.

2) zit. nach Heinz Kindermann: Theatergeschichte Europas V, Salzburg 1969. Von der Aufklärung bis zur Romantik, S. 85.

3) Hermann Wiesenflecker: Maria Theresia und Joseph II. In: Kurt Fassman (Hrsg.): Die Großen der Weltgeschichte, Bd. 6, Zürich 1965, S. 634.

Wiesenflecker bezieht sich mit dieser Äußerung auf Bemerkungen Josephs II, der von sich behauptete, seine Reformen seien eine von "oben durchgeführte Revolution", die den Ländern Österreichs eine der Französischen Revolution vergleichbare Revolte erspart hätten.



nicht zu durchbrechen vermochte. Seine Sozialreformen provozierten die Gegnerschaft vieler, vor allem des Adels, dessen Rechte Joseph II empfindlich beschnitt. Mit seiner Kulturpolitik hingegen, besonders mit der von ihm geförderten Etablierung des deutschsprachigen Theaters, eröffnete jedoch der Kaiser der sich entwickelnden deutschen Schauspielkunst neue Möglichkeiten, deren Ausstrahlungen weit über die Grenzen Österreichs hinaus wirksam blieben.

### Aufgeklärter Absolutismus

Die Betrachtung der politischen Zustände des 18. Jahrhunderts in Deutschland, die Untersuchung des Absolutismus - sowohl in der Form, wie kleine Duodezdespoten ihn praktizierten als auch in der, wie aufgeklärte Regenten wie Friedrich der Große und Joseph II ihn handhabten - wirft die Frage auf: Bilden Aufklärung und Absolutismus, diese beiden für die politische und geistige Entwicklung des 18. Jahrhunderts so charakteristischen Phänomene, nicht ein sich ausschließendes Gegensatzpaar?

Sind Aufklärung und Absolutismus, vor aller praktischen Durchführbarkeit, nicht schon sich theoretisch widersprechende Gegensätze?

Läßt sich Aufklärung mit ihrer Vernunftpriorität und ihrer auf Rationalisierung von Herrschaft drängenden Tendenz vereinbaren mit einer autokratischen, von fürstlicher Selbstherrlichkeit gespeisten Regierungspraxis?

Vieles scheint auf einen Gegensatz hinzudeuten. Auch Friedrich der Große scheint die Unvereinbarkeit von Absolutismus und Aufklärung verspürt zu haben, als er schrieb:

*"Ich hoffe, die Nachwelt, für die ich schreibe, wird bei mir den Philosophen vom Fürsten und den Ehrenmann vom Politiker zu scheiden wissen. Ich muß gestehen: wer in das Getriebe der großen europäischen Politik hineingerissen wird, für den ist es schwer, seinen Charakter lauter und ehrlicher zu bewahren."*<sup>1)</sup>

Der Gegensatz von Aufklärung und Absolutismus scheint gegeben. Andererseits: jenseits der begrifflichen Problematik bleibt das Faktum, daß Aufklärung und Absolutismus, im aufgeklärten Absolutismus zusammengehend, im 18. Jahrhundert ihre Zeit hatten. Der aufgeklärte Absolutismus, der sich für die fünf Jahrzehnte zwischen dem Regierungsantritt Friedrichs des Großen und der französischen Revolution zeitlich festmachen läßt, erweist sich als eine Regierungsform sui generis, die sich vom vorangegangenen Absolutismus ebenso unterscheidet wie von dem auf die Revolution folgenden Typus politischer Herrschaftsausübung.

Hobbes: der Theoretiker des aufgeklärten Absolutismus

Wie die Aufklärung war auch der Absolutismus ein gesamteuropäisches Phänomen, wenn auch mit unterschiedlichen Erscheinungsformen. Die Gestalten, in denen der aufgeklärte Absolutismus in der europäischen Geschichte wirksam war, bereiten die Schwierigkeit, einen gemeinsamen Begriff des aufgeklärten Absolutismus mit seinen unterschiedlichen Erscheinungsweisen kompatibel zu machen.

---

<sup>1)</sup> zit. nach Horst Möller: *Frederizianismus, Theresianismus, Josephinismus*. In: *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*. Horst Albert Glaser (Hrsg.), Bd. 4: *Zwischen Absolutismus und Aufklärung*, Reinbek bei Hamburg 1980, S. 27.

Bei einiger Abstraktion läßt sich jedoch auch Gemeinsames feststellen. Der Kernpunkt, an dem sich der Absolutismus von seiner weiterentwickelten Form zum aufgeklärten Absolutismus unterscheiden läßt, ist die Frage nach der Stellung des Fürsten in der jeweiligen Staatstheorie. Hieraus ergibt sich zwangsläufig die Antwort auf die Frage nach der Stellung der Beherrschten im Staate.

Für den Absolutismus älterer Form, dessen Fürstenlegitimation im angenommenen Gottesgnadentum bestand, galt paradigmatisch das Wort Ludwigs XIV: *"L'etat, c' est moi."*

Die Position des Herrschers und sein Verhältnis zu seinen Untertanen erhielten eine qualitative Wandlung, als das Recht zur Regierung nicht mehr als dem angenommenen Gottesgnadentum des Monarchen abgeleitet wurde. An die Stelle des bisherigen Gottesgnadentums trat als neue Herrschaftslegitimation die Annahme, daß fürstliche Gewalt auf einem zwischen den Menschen abgeschlossenen Vertrag gründe. Zwar besagte diese Änderung der Herrschaftslegitimation noch nichts über eine mögliche andere Regierungspraxis oder gar über Grenzen der fürstlichen Macht. Doch die Säkularisierung des Legitimationsprinzips machte eine fundamentale Veränderung des Verhältnisses von Obrigkeit und Untertanen evident, deren Auslöser das Denken der Aufklärung war. Von nun an fand die Herrschaft des Monarchen ihre Rechtfertigung nicht mehr durch Gott, sondern ruhte, der naturrechtlichen Vertragstheorie entsprechend, auf einem angenommenen Herrschaftsvertrag.

Ihre theoretische Fundierung erhielt die Vertragstheorie durch Thomas Hobbes, der die Erfahrungen der religiösen Bürgerkriege des 17. Jahrhunderts reflektierte und die begriffliche Unterscheidung zwischen einem 'natürlichen' und einem 'gesellschaftlichen' Zustand des Menschen vollzog.

Vor dem Hintergrund der Hobbes'schen Gesellschaftsanalyse erschien die Menschheit als beherrscht von egoistischen Leidenschaften, vom ununterbrochenen Streben nach Macht.

Streit, Krieg und Bürgerkrieg, das "*bellum omnium contra omnes*", war die berühmte Formel, die Hobbes für die Beschreibung dieses Zustands fand. Dieser Zustand, dessen hautnahe Erfahrung im konfessionellen Bürgerkrieg Hobbes am eigenen Leibe gemacht hatte, ließ den Wunsch nach Frieden entstehen, der gleichwertig neben dem egoistischen Machtstreben bestand. Hin-und hergerissen zwischen Machtstreben und Friedenssehnsucht vegetierte der Mensch dahin. Das Rivalisieren von Machtstreben und Friedenssehnsucht entlud sich im permanenten Bürgerkrieg, dessen Beendigung nach der Erfahrung von Hobbes die vordringlichste Aufgabe aller Politik war. Hobbes zeigte, daß der Friede zwar als höchstes Gut immer wieder herbeigesehnt wurde, daß der Wunsch allein aber nicht ausreichte, einen dauerhaften Frieden zu sichern. Erst die Staatsräson, der alle konfessionellen und moralischen Fragen unterzuordnen waren, vermochte eine wirkliche Friedenssicherung zu bieten. Die Beendigung des "*bellum omnium contra omnes*", die Alternative zwischen Krieg und Frieden, erforderte das Primat der Politik, hinter dem die bisher geltenden Fragen der Konfession und der Moral als sekundär zurückzutreten hatten. Das Primat der Politik herzustellen, der Staatsräson gegenüber den rivalisierenden Konfessionen zur Geltung zu verhelfen, - dazu war der aufgeklärte Absolutismus angetreten. Er trennte die Sphäre der Politik von den rivalisierenden Konfessionen durch das selbstherrliche Diktum des absolutistischen Monarchen: *cuius regio, eius religio*.

## Die Dialektik von Politik und Moral

Die Trennung von Politik und Konfession, die Hobbes theoretisch durch das Scheiden von Staatsräson und konfessioneller Überzeugung vollzog und die der aufgeklärte Absolutismus praktisch durchführte, erwies sich in ihrer geschichtlichen Wirkung als folgenschwerer Schritt. Der Absolutismus des 17. Jahrhunderts setzte zwar dem *"bellum omnium contra omnes"* ein vorläufiges Ende. Andererseits schuf diese Trennung die Voraussetzung für eine - wie Reinhart Koselleck sie nennt - "Dialektik von Moral und Politik"<sup>1)</sup>, in der die Aufklärung des 18. Jahrhunderts gründen konnte, deren Folgen jedoch letztlich den Absolutismus zersetzten. Koselleck beschreibt diese von Hobbes in Gang gesetzte Dialektik von Politik und Moral treffend, wenn er sagt: "So bricht bei Hobbes der Mensch entzwei, er wird geteilt in eine private und eine öffentliche Hälfte: Handlungen und Taten unterliegen restlos dem Staatsgesetz, die Gesinnung ist frei, in secret free. Fortan wird es dem Individuum möglich sein, in die Gesinnung zu emigrieren, ohne dafür verantwortlich zu sein."<sup>2)</sup> Aus der Gesinnung und dem privaten Innenraum heraus, auf den der absolutistische Staat seine Untertanen beschränkte, konnte dann in der Aufklärung der Aufbruch der bürgerlichen Intelligenz erfolgen. Für sie war fortan "jeder Schritt nach außen ein Schritt ans Licht, ein Akt der Aufklärung. Die Aufklärung nimmt ihren Siegeszug im gleichen Maße als sie den privaten Innenraum zur Öffentlichkeit ausweitet. Ohne sich ihres privaten Charakters zu begeben, wird die Öffentlichkeit zum Forum der Gesellschaft, die den gesamten Staat durchsetzt. Schließlich wird die Gesellschaft anpochen an die Türen der politischen Machthaber, um auch hier Öffentlichkeit zu fordern und Einlaß zu erheischen."<sup>3)</sup>

---

1) Reinhart Koselleck: Kritik und Krise, Frankfurt a.M. 1973, S. 105.

2) ebd.: S. 29.

3) ebd.: S. 41.

## Absolutismus und Aufklärung im Widerspruch

Aus der geschichtlichen Distanz heraus erweist sich, daß die vom Absolutismus in Anspruch genommene Theorie von Hobbes in ihrem Keime Tendenzen trug, die den Absolutismus zersetzen sollten. Dennoch waren die Aufklärung und der Absolutismus zusammen im Hobbes'schen System angelegt und konnten für eine bestimmte geschichtliche Zeit zusammengehen, bevor sie in einen notwendigen historischen Gegensatz treten mußten.

Die Staatstheorie des aufgeklärten Absolutismus leitete aus der Hobbes'schen Philosophie die Vertragstheorie ab. Sie zog aus der Analyse von Hobbes die Schlußfolgerung: gibt es einen 'natürlichen' Zustand, einen 'gesellschaftlichen' Zustand und ferner natürliche Rechte des Individuums, muß folglich der Übergang vom 'natürlichen' zum 'gesellschaftlichen' Zustand durch eine Übereinkunft der Menschen, durch einen Gesellschaftsvertrag hergestellt sein. Der angenommene Gesellschaftsvertrag mußte einen Herrschaftsvertrag mit einschließen, in dem eine friedensstiftende, das gemeinschaftliche Wohl befördernde Macht eingesetzt wird, Die Herrschaftslegitimation, die jetzt nicht mehr im göttlichen, sondern im menschlichen Recht gründete, legte vornehmlich zwei Aufgaben des Monarchen fest: die Friedenssicherung und die Wohlfahrt der Untertanen.

Auf diesen Annahmen gründeten Philosophen wie Thomasius und Wolff ihre Staatstheorien und bereiteten den Boden für die Staatslehre des aufgeklärten Absolutismus. Friedrich der Große, der, wie er in seinen Schriften bekannte, ebenfalls Anhänger der Vertragstheorie war, bezeichnete sich selbst aufgrund seiner vertraglichen Herrschaftslegitimation als *"ersten Diener des Staates."*



Die Aufklärung in der Staatstheorie des aufgeklärten Absolutismus bestand vornehmlich in der neuen Herrschaftslegitimation durch einen angenommenen Vertrag. Die Vertragstheorie implizierte, daß am Zustandekommen des Vertrags der Herrscher wie die Untertanen gleichermaßen beteiligt waren. Beide Parteien waren zur Einhaltung des Vertrags verpflichtet. Die Ausübung der Herrschaft durch den Fürsten diente von nun an - zumindest in der Theorie - dem Staate und der Gesellschaft und nicht mehr, wie bisher, der jeweilig herrschenden Dynastie. Die neue Theorie hatte durchaus praktische Folgen: z.B. trennte Friedrich der Große den Staatshaushalt von der privaten königlichen Hofhaltung. Der Staat wurde nicht mehr als Privatbesitz des Monarchen verstanden.

Das Zeitalter der Aufklärung ließ den höfischen in den aufgeklärten Absolutismus übergehen, indem nicht mehr der Monarch und die Dynastie im Mittelpunkt standen, sondern der abstrakte Begriff des Staates herrschte, dessen erster Diener der absolute Monarch nur noch sein wollte. Er allein aber bestimmte, was als Staatswohl zu gelten habe.

Ihre Grenze hatte diese Staatstheorie an der Frage: Was geschieht, wenn der Herrscher seine Pflicht nicht erfüllt, wenn er sich nicht an den Vertrag hält? Gibt es dann für die Untertanen ein Recht zur Vertragsauflösung, zum Widerstand, zur Revolution?

Wolff hoffte in dieser Frage auf die Aufgeklärtheit des Fürsten: *"Dero wegen ob gleich kein Mensch sie (die Obrigkeit, A.S.) zu Rede setzen kan, was sie thun; so dörffen sie doch nicht schlechter Dinges thun, was sie gelüstet, sondern sie haben so wohl als diejenigen, welche eine eingeschränckte Gewalt besitzen, allzeit auf die gemeine Wohlfahrt und Sicherheit zu sehen, wo sie nicht Tyrannen werden wollen."*<sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> zit. nach Möller: a.a.O., S. 31.

Die französische Revolution beantwortete diese Frage radikal. Sie manifestierte, daß das Bündnis zwischen Absolutismus und Aufklärung nur ein Bündnis auf Zeit war. So urteilte auch Kant, der die Erfahrungen der französischen Revolution vor Augen hatte, als er 1793 schrieb: *"Der Souverän will das Volk nach seinen Begriffen glücklich machen, und wird Despot; das Volk will sich den allgemeinen menschlichen Anspruch auf eigene Glückseligkeit nicht nehmen lassen, und wird Rebell."*<sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> Immanuel Kant: Gesammelte Werke. Hrsg.: Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1975. Über den Gemeinspruch, Bd. 9, S. 159.

## II. DER AUFSTIEG DER 'MITTLEREN STÄNDE'

### Staatsreformen des aufgeklärten Absolutismus

Der aufgeklärte Absolutismus, besonders der jener Prägung, die ihm in Berlin Friedrich der Große und in Wien Joseph II verliehen, beförderte in hohem Maße die Entstehung des modernen Staates. Der damalige Fürstenstaat bildete - und das ist sein herausragendes historisches Merkmal - auf Beamte und Militär gestützt, einen überreligiösen, rationalen Handlungsbereich heraus. Der Anspruch aufgeklärter Monarchen, eine Herrschaft auszuüben, die rationalen Gesichtspunkten standhalten konnte, ja ihnen folgte, führte zu Modernisierungen der Behörden, zur Neuordnung des Rechts- und Ausbildungswesens und zur Neuorganisation des Militärs. Die Wirtschaftspolitik des aufgeklärten Absolutismus bewirkte eine Steigerung der Wirtschafts- und Finanzkraft in Staat und Gesellschaft.

Viele Bereiche des staatlichen und gesellschaftlichen Lebens erfuhren im Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus tiefgreifende Änderungen. Der Modernisierungswille aufgeklärter Monarchen durchdrang weite Teile des Staates und der Gesellschaft bis zu scheinbar nebensächlichen kulturellen Angelegenheiten. Die Aufklärung schuf Normen, deren Niederschlag sich in vielen Reformen des 18. Jahrhunderts findet. Denis Diderot, der Herausgeber und Autor der *Encyklopädie*, bezeichnete das wechselseitige Durchdringen von Aufklärung und Absolutismus, als er in seinem Artikel über den *Gesetzgeber* (1765) schrieb: *"Einige Gesetzgeber zogen Nutzen aus dem Fortschritt der Aufklärung, die sich seit fünfzig Jahren schnell von einem Ende Europas bis zum anderen verbreitet hatte; sie unterrichtete über Einzelheiten der Verwaltung, über Mittel zur Förderung der Bevölkerungszunahme, zur Anregung des Gewerbes, zur Bewahrung der Vorteile der geographischen Lage und zur Verschaffung neuer Vorteile. Man darf wohl*

*glauben, daß die durch den Buchdruck gewährleistete Aufklärung nicht mehr erlöschen, wohl aber noch zunehmen kann. Wenn irgendein Despot seine Nation wieder in Finsternis stürzen wollte, dann würden sich freie Nationen finden, die das Licht der Aufklärung weitergeben würden."*<sup>1)</sup>

### Ständische Grenzen

Bei allen Reformen, die die Aufklärung dem Absolutismus abzurufen vermochte, erleuchtete ihr 'Licht' jedoch einen gesellschaftlichen Bereich nicht: die tradierte Sozialstruktur. Die Monarchien blieben sozial noch völlig an die herkömmliche Ständeschichtung gebunden; so sehr, daß sie meist danach trachteten, diese gegen offensichtliche Verfallstendenzen auch weiterhin zu erhalten. Der aufgeklärte Absolutismus hielt, vor allem in Deutschland, die Standesschranken hermetisch geschlossen. Die heranwachsenden neuen, die *"mittleren Stände"*<sup>2)</sup>, blieben auch weiterhin vom gesellschaftlichen Aufstieg ausgeschlossen. Vor den Türen der Aristokratie endete für sie die Leiter des sozialen Aufstiegs.

Goethe gab in den *Leiden des jungen Werther* vom Funktionieren der Standesschranken ein anschauliches Beispiel, als er schrieb, wie Werther abends, als *"die Stunde der Gesellschaft"* heranrückte, freundlich, aber bestimmt von der versammelten höfischen Gesellschaft ausgeschlossen und vor die Tür gesetzt wurde. Unter dem 15. März notierte Goethe, wie Werther beim

---

1) Denis Diderot: Enzyklopädie, München 1969, S. 228.

2) Das Begriffspaar "mittlere Stände", "Mittelstand" taucht in Briefen, Aufsätzen, Tagebüchern und Zeitschriften jener Zeit immer wieder auf. Spätestens seit der Jahrhundertmitte war "Mittelstand" eine gängige Kategorie zur Bezeichnung des neuen, an Zahl und an Bedeutung ständig wachsenden Bürgertums.

Grafen von C. "zu Tafel (war), eben an dem Tage, da abends die noble Gesellschaft von Herren und Frauen bei ihm zusammenkommt." Als nun die "Stunde der Gesellschaft" herandrückte, als nach und nach die schaurig beschriebene Riege der großen Gesellschaft ihren Auftritt hatte, blieb Werther, fasziniert von dem Spektakel, das sich ihm bot, unaufgefordert im Saal, "bis endlich der Graf auf (ihn) losging und (ihn) in ein Fenster nahm.-'Sie wissen', sagte er, 'unsere wunderbaren Verhältnisse; die Gesellschaft ist unzufrieden, Sie hier zu sehen! (...) 'Ihro Exzellenz', fiel (Werther) ein, 'ich bitte tausendmal um Verzeihung; ich hätte daran denken sollen, und ich weiß, Sie vergeben mir diese Inkonsequenz.' (...) Werther) strich (sich) sachte aus der vornehmen Gesellschaft, ging, setzte (sich) in ein Kabriolett und fuhr nach M., dort vom Hügel die Sonne untergehen zu sehen und dabei in (seinem) Homer den herrlichen Gesang zu lesen, wie Ulyß von dem trefflichen Schweinehirten bewirtet wird."<sup>1)</sup>

Als Goethe 1772 den Werther schrieb, waren nach außen hin die soziale Pyramide und die Form des Zusammenlebens noch relativ unversehrt. Im Inneren des gesellschaftlichen Gefüges aber gingen - stark beeinflusst vom absolutistischen Disponieren über politische und wirtschaftliche Vorgänge sowie über weltanschauliche Bestrebungen aller gesellschaftlicher Schichten - einschneidende Veränderungen vor. Notwendig entstand so ein Widerspruch zwischen der Neuordnung des Staatswesens, die der aufgeklärte Absolutismus unternahm, und der Konservierung der alten, mehr und mehr überkommenen

---

<sup>1)</sup> Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Hrsg.: Erich Trunz, München 1977. Die Leiden des jungen Werther, Bd. 6, S. 67 ff.

gesellschaftlichen Ständeordnung. Dieser Widerspruch, der seit Beginn der Aufklärung zunehmend offener zu Tage trat, entfachte eine soziale Sprengkraft, die die Aufklärung und den Absolutismus früher oder später in eine nicht mehr zu vermittelnde Gegnerschaft treiben mußte. Ausdruck der wachsenden Spannung war, daß die soziale Problematik der Gesellschaft des 'ancien régime' mehr und mehr als Thema der aufgeklärten Dramatik auf die Bühne gebracht wurde.

### Die neuen Bürgerlichen

Es kennzeichnete die gesellschaftliche Entwicklung des 18. Jahrhunderts, daß sich in der überkommenen ständischen Welt eine bürgerliche Denk- und Lebensart gestalten konnte. Die neue, oft in betonter Konfrontation zur höfisch-aristokratischen Lebensart stehende bürgerliche Lebens- und Weltanschauung verdichtete und verbreitete sich in dem Maße, wie der neue, der mittlere Stand, an Zahl und an Einfluß gewann.

Der Prozeß der Herausbildung eines neuen gesellschaftlichen Standes, die Genese des bürgerlichen Mittelstandes, war - wenn auch nicht ausschließlich - eine Folge des aufgeklärten Absolutismus. Der Aufstieg der monarchischen Gewalt im aufgeklärten Absolutismus - am politischen Aufstieg Preußens unter Friedrich dem Großen ersichtlich -, sowie die Ausweitung des Staatsapparates und eine zunehmende Differenzierung der gesellschaftlichen Arbeit, ermöglichten die Ausbreitung des neuen Standes. In der Folge der absolutistischen Bildungspolitik wurden die Schulen und die Universitäten auch für den bürgerlichen Mittelstand geöffnet. Der Bedarf an qualifizierten Kräften in den Institutionen des Staates und der Gesellschaft stieg sprunghaft an.



Besonders in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist ein überdurchschnittliches Anwachsen der Zahl bürgerlicher Gebildeter, der Juristen, der Beamten, der Pfarrer, der Professoren und der Literaten zu beobachten. Die neue, zunehmend staats- und kulturtragende Schicht stand zu dieser Zeit zwar im Dienste des Staates und der weltlichen und kirchlichen Fürsten und lebte von diesen in materieller Abhängigkeit. In seinem Denken jedoch entwickelte der neue Mittelstand ein eigenständiges soziales und kulturelles Bewußtsein, das sich im Verlaufe der Aufklärung zunehmend politisch aufladen sollte.

Dieser geistige Sammlungs- und Bewußtseinsbildungsprozeß vollzog sich im Medium der literarischen Öffentlichkeit und ihres wirksamsten Instruments, des Theaters, denn die neue Gesellschaftsschicht besaß - ebenso wie die im späteren 18. Jahrhundert wichtiger werdenden bürgerlichen Unternehmer, die in die engen Zunftorganisationen nicht mehr hineinpaßten - keinen vorgegebenen Platz in der ständischen Gesellschaftsordnung. Sie alle, die 'Bürgerlichen' im neuen Sinne, in deren Reihen der Gedanke einer allgemeinen staatsbürgerlichen Gesellschaft um sich griff, bildeten das dynamische Element im deutschen Sozialgefüge des 18. Jahrhunderts, allerdings ohne politischen Einfluß und von vergleichbar geringer materieller Potenz. Eine entwickelte Bourgeoisie mit entsprechender ökonomischer Macht gab es im damaligen Deutschland nicht, außer in einigen See-, Handels- und Messestädten. Selten überschritt das politische Bewußtsein bürgerlicher Unternehmer die Schranken des lokalen Horizonts. Die bürgerlichen Gebildeten hingegen, die - in Kompensation ihrer faktischen Machtlosigkeit - mit wachsendem Mut den Herrschaftsanspruch der Vernunft, des kritischen Denkens und der geläuterten Gefühle erhoben, meinten meist ihre eigene Gegenwart, wenn sie allgemein über die Natur zwischenmenschlicher Gefühle und die Aufgaben eines guten Herrschers diskutierten.

## Der Hort des neuen Mittelstands: die Universität

Die Orte, an denen diese neue "bürgerlich-mittelständische Intelligenz"<sup>1)</sup> heranwuchs, an denen die Kultur dieser neuen Gesellschaftsschicht ihre Prägung erhielt und von denen aus sie ihren Weg zur Verbreitung ins Land nahm, waren die Universitäten bzw. die Universitätsstädte. Hier erhielten immer neue Generationen von Pfarrern und Hofmeistern, Juristen, Medizинern und Beamten ihre weltanschaulichen Maßstäbe und trugen sie hinaus ins Land, wenn sie die Universitäten verließen. Die Universitätsstädte waren der Hort, in dem die neue mittelständische Intelligenzschicht heranwuchs und ihre eigenen, gegen den Hof und das etablierte Patriziat der Städte abgegrenzten weltanschaulichen Vorstellungen entwickelte. An den Hochschulen verkehrte die neue Gesellschaftsschicht miteinander, dort formte sie ihr eigenes Selbstverständnis, das in der Literatur und den publizistischen Schriften der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts seinen Niederschlag fand. Norbert Elias, der den *Prozeß der Zivilisation* in der Transformation der höfischen Gesellschaft freigelegt hat, geht so weit, zu behaupten, daß "die deutsche Universität (...) gewissermaßen das mittelständische Gegenzentrum des Hofes"<sup>2)</sup> war.

Universitätsstädte wie Leipzig, wo Lessing in den Jahren 1746-1748 studierte, übten weit ins Land hinaus eine kultur-

---

1) Norbert Elias gebraucht den Terminus "bürgerlich-mittelständische Intelligenz" in seiner Untersuchung *Über den Prozeß der Zivilisation*. Die bürgerlich-mittelständische Intelligenz ist - so Elias - der Träger der literarischen Bewegung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Diese Bewegung ist "keine politische, aber im eminentesten Sinne des Wortes Ausdruck einer sozialen Bewegung, einer Transformation der Gesellschaft. In ihr äußert sich zunächst eine Art bürgerlicher Vorhut, eben das, was (...) als mittelständische Intelligenz bezeichnet worden ist." Norbert Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation*, 2 Bd., Frankfurt a.M. 1978, Bd. 1, S. 21.

2) ebd.: S. 29.

prägende Ausstrahlung aus. Schon als Sitz des deutschen Buchhandels war diese Stadt eine zugleich ökonomische und intellektuelle Macht. Ihre Universität stand ihrem Ruf nach an der Spitze deutscher Hochschulen. Leipzig war ein Ort, an dem man, wie Lessing seiner Mutter schrieb, *"die ganze Welt im kleinen sehen"* <sup>1)</sup> konnte.

### Commerz- und Finanzgeist

Ein ironisch-anschauliches Bild vom Charakter deutscher Universitäts- und Handelsstädte überliefert Franz Mehring in seiner *Lessing-Legende*. Mehring zitiert Lady Montague, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Deutschland bereiste. Lady Montague verglich Städte wie Leipzig mit *"holländischen Hausfrauen, die von einem gewissen sauberen und soliden Wohlstand umgeben seien, während sie als gemeinsamen Charakterzug der Residenzstädte, wie Berlin, eine gewisse schäbige Eleganz, eine aufgeputzte Unsauberkeit und Armut, namentlich in den höheren Klassen, nennt. Nach ihrem Ausdruck glichen diese Städte geschminkten und frisierten Freudenmädchen mit Bändern in den Haaren und Silbertressen auf den Schuhen, aber in zerrissenen Unterröcken."* <sup>2)</sup>

Es waren Handels- und Universitätsstädte, in denen der neue bürgerliche Geist sich formte. Daß es Handels- und Universitätsstädte waren, in denen dieser Geist fruchtete, deutete schon an, von welcher Beschaffenheit dieser Geist war: es war der Geist von Handel und Bildung.

---

1) Lessing: Brief an die Mutter vom 20.01.1749, a.a.O., Bd. 20,1, S. 7.

2) Franz Mehring: Die Lessing-Legende, Berlin-München-Wien 1972, S. 237.

Die 'neuen Bürgerlichen', deren Zahl und deren Bedeutung in den Städten ständig stieg, wurden nicht mehr durch die Fesseln der Zünfte und Stände in die Gesellschaft integriert. Dem jungen Bürgertum fehlte jedoch zu dieser Zeit noch die interessenmäßige Bindung, die die Bourgeoisie im 19. Jahrhundert miteinander verband. Der Zusammenhalt des heranwachsenden mittleren Standes war in erster Linie die neue Erfahrung der Bürger, statt ständischer und religiöser Bindungen den Intellekt und das Geld als Werkzeug ihres sozialen Aufstiegs anzuwenden und einzusetzen. Diese Erfahrung war konstitutiv für den in Deutschland dominierenden Typus des Bürgers. Im Gegensatz zu Frankreich bildeten in Deutschland hauptsächlich Beamte, Gelehrte und Pfarrer, die von bourgeoisen ökonomischen Interessen weitgehend frei waren, die neue Klasse des Bürgertums.

Der aufgeklärte Absolutismus bot noch nicht die Grundlage, auf der eine kapitalistische Wirtschaftsweise hätte gedeihen können, wenn auch "die Selbstbereicherung der Fürsten (...) ohne gleichzeitige Bereicherung einer Gruppe von Untertanen überhaupt nicht möglich (war)." <sup>1)</sup> Dennoch entwickelte der neue mittlere Stand einen wachsenden "*Commerz- und Finanzgeist*" <sup>2)</sup>, wie ihn Herder treffend nannte. Dieser Geist, dessen Werden aus der Ethik des Protestantismus und dessen Wandel

---

1) Balet/Gerhard: a.a.O., S. 11.

2) Johann Gottfried Herder: *Sämtliche Werke*. Hrsg.: Bernhard Suphan, Berlin 1878. *Journal meiner Reisen* im Jahre 1769, Bd. 4, S. 383.

zum Geist des Kapitalismus Max Weber nachgewiesen hat<sup>1)</sup>, entbehrte selbst gegen Ende des 18. Jahrhunderts noch einer entwickelten kapitalistischen Basis: das Denken der entstehenden Bourgeoisie aber hatte er schon erobert.

Der vom *"Commerz- und Finanzgeist"* beseelte Teil des mittleren Standes lebte in der ständischen Gesellschaft, ebenso wie die auf Bildung abonnierte mittelständische Intelligenz, im Umbruch, auf der Suche nach einem sozialen Ort. Das Selbstbewußtsein des zur Bourgeoisie avancierenden Kaufmannsstandes aber war, anders als bei der mittelständischen Intelligenz und allen Umbrüchen zum Trotz, von einer hochfahrenden Selbstgewißheit. Mit deutlicher Abgrenzung gegen den Gelehrtenstand, den Konkurrenten im Wettbewerb um eine angemessene gesellschaftliche Stellung, hieß es im *Bewunderer* (1742), einer Hamburger moralischen Wochenschrift, daß *"ein redlicher Kaufmann in meinen Augen der menschlichen Gesellschaft weit nützlicher ist, als ein dunkler Philosoph, oder ein prahlender Polyhistor. Ein Kaufmann bemüht sich, die Bedürfnisse der menschlichen Gesellschaft in Glückseligkeit zu verwandeln."*<sup>2)</sup>

---

1) In seiner berühmten religionssoziologischen Abhandlung *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* beweist Max Weber den "ganz vorwiegend protestantischen Charakter des Kapitalbesitz und Unternehmertums sowohl, wie der oberen gelehrten Schichten der Arbeiterschaft, namentlich aber des höheren technisch oder kaufmännisch vorgebildeten Personals der modernen Unternehmungen." Max Weber zeigt die besondere Prädisposition der Protestanten für unternehmerische Aktivitäten, legt die Grundlagen hierfür in der protestantischen Ethik frei und zeichnet nach, auf welchen Wegen die protestantische Ethik sich zum Geist des Kapitalismus modifizieren konnte. Max Weber: *Die protestantische Ethik. Eine Aussatzsammlung.* Hrsg.: Johannes Winckelmann, Hamburg 1975, S. 29.

2) zit. nach Wolfgang Martens: *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen moralischen Wochenschriften*, Stuttgart 1968, S. 305.



Dieses Selbstbewußtsein verfestigte sich im Verlaufe des 18. Jahrhunderts immer mehr. Gegen Ende des Jahrhunderts hatte es auch in die Literatur und auf die Bühne Eingang gefunden. Die Protagonisten des bürgerlichen Rührstücks, allen voran die Schauspieler/Dramatiker Schröder und Iffland, stellten ihr Schaffen in den Dienst der Verherrlichung bürgerlichen Erwerbsdenkens und der dazugehörigen Moral. Dieses neue bürgerliche Selbstbewußtsein, das der *Bewunderer* propagierte, gründete im "Soll und Haben"<sup>1)</sup> der aufstrebenden Philosophie der jungen Bourgeoisie. Soll und Haben, Wirtschaftlichkeit und 'Flor' der Geschäfte, waren auch die Themen, die in den damals weit verbreiteten und viel gelesenen moralischen Wochenschriften unbefangen verhandelt wurden. Die Philosophie des Soll und Haben wurde zur Legitimation, zum Maßstab des Handelns. Namentlich gegenüber dem Adel knüpfte sich an die Tüchtigkeit und das Vermögen des Kaufmanns ein solides Selbstgefühl. In den Handelsstädten, besonders in den alten Hansestädten, hatte sich der Kaufmannsstand aufgrund seiner wirtschaftlichen Potenz zur gesellschaftlich führenden Kraft entwickelt.

---

1) Nahezu 100 Jahre später erschien Gustav Freytags *Soll und Haben*, ein Buch, das innerhalb kürzester Zeit "zum gelesensten aller deutschen Romane" (Franz Mehring) avancierte. Dieser Roman illustriert die komplette Durchsetzung der Philosophie des 'Soll und Haben' in prägnanter Weise: die Irrungen und Wirrungen des Helden Anton Wohlfahrt (!), seine Abweichungen von den vorgeschriebenen Wegen einer klassischen Kaufmannskarriere, bezeichnen Stationen eines Bildungsprozesses, die der Autor seinen Protagonisten durchlaufen läßt. Die Schlußszene erinnert an die Rückkehr des verlorenen Sohns; Anton findet heim zur bürgerlichen Tätigkeit, die Schwester seines ehemaligen Chefs, die schon lange auf ihn wartet, gesteht ihm endlich ihre Liebe. Das verklärende Ende des Romans präsentiert eine scheinbar harmonische Ineinsetzung von ökonomischen und privaten Interessen. Wohlgemerkt kommt es erst zum Kuß zwischen den Liebenden, nachdem Anton seine Unterschrift als neuer Kompagnon des Unternehmens geleistet hat. Der Geist des 'Soll und Haben' dominiert selbst den erotischen Aspekt. Der im 18. Jahrhundert entstandene 'Commerz- und Finanzgeist' eröffnet hundert Jahre später in 'Soll und Haben' auf erschreckende Weise seine repressiven Dimensionen.



In diesen Städten, deren freiheitliche Tradition bis ins Mittelalter zurückreichte, konnte ein republikanischer Geist gepflegt werden, dessen Einfluß im Verlaufe des 18. Jahrhunderts auch auf andere Regionen übersprang. Auf die Tradition dieser freien, seit dem Mittelalter autonomen Städte griffen auch die Aufklärer vielfach zurück, wenn sie Freiheit von fürstlicher Willkür forderten.

Dem nichtsnutzigen, ahnenstolzen und womöglich verschuldeten Adel wurde gerne als Gegenbild der solide und republikanisch gesinnte Kaufmann gegenübergestellt. Zum Brief einer Aristokratin, die sich darüber beschwerte, daß ihr adeliger Neffe eine Hamburger Kaufmannstochter 'mesallieren' wollte<sup>1)</sup>, schrieb *Der Patriot*, Hamburgs bedeutendste moralische Wochenschrift: *"Ihr Vater war ein Mann von trefflichem Verstande, und würdet ihr, wann er noch lebte, nicht die geringste Ursache haben, Euch seiner zu schämen. Ein Handelsmann von Credit und Ansehen, wie er war, der in seinen Sachen aufrichtig ist, und in allen Verrichtungen punctuell, hat Zweifels ohne weit größere Ehre, und besitzt viel mehr von wahren Adel, als ein wilder verschwenderischer Juncker, der mit vielem Titel-Wercke und kostbarem Gepräge sich hervor thut, davon doch keine sein Eigenthum, weil er erste seiner Familie, und das andere seinem Kaufmann schuldig ist."*<sup>2)</sup>

---

1) Das Thema der 'Messalliance' wurde in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem Grundmotiv des bürgerlichen Schauspiels. Neben vielen anderen Dramatikern machten auch Schiller und Iffland, deren Dramen *Kabale und Liebe* und *Verbrechen aus Ehrsucht* im 4. Kapitel analysiert werden, die nicht standesgemäße Liebe zwischen Bürgern und Adeligen zum Ausgangspunkt der dramatischen Handlung.

2) *Der Patriot*. Nach der Originalausgabe Hamburg 1724-26 in drei Textbänden und einem Kommentarband kritisch hrsg. von Wolfgang Martens, Berlin 1970, Bd. 1, S. 255.

Andererseits provozierte der *"Commerz- und Finanzgeist"* der jungen Bourgeoisie aber auch Widerstand, gerade in den Reihen der bürgerlichen Gebildeten. Der Neureiche, dem sein Geld zu Kopfe gestiegen war, der sich damit unsinnig hervortat, zugleich womöglich noch geizig war und seine bescheidene Herkunft verleugnete, war oftmals der Gegenstand satirischer Belustigung. Der Stutzer wurde in dieser Zeit zu einer literarischen Figur, die auch im 19. Jahrhundert immer wieder in Erscheinung trat.

### Bildungsgeist

Der entstehenden mittelständischen Intelligenz war der überhandnehmende *"Commerz- und Finanzgeist"* nicht nur Anlaß zu Spott. Er war ihr geradezu suspekt, weil sie oft das Opfer dieses Ungeistes war. So äußerte sich z.B. ein Arzt aus Quedlinburg kritisch zu der alles durchdringenden Geldgessinnung: *"Mancher, der im Mittelstand sehr glücklich war, (...) wird elend, weil er dem unseligen Vorurteile folgt, daß man sein Glück immer poussieren und nie genug haben müsse, so lange man mehr haben kann. (...) Sie gehen demnach mit der unermüdlichsten Sorgfalt darauf aus, sich ein ansehliches Vermögen zu erwerben, weil sie (...) der Meinung sind, daß ihnen sodann die Glückseligkeit nicht entgehen (...) könnte."*<sup>1)</sup> Der entstehenden Bourgeoisie, die dem *"Commerz- und Finanzgeist"* schon verfallen war und die *"in der bürgerlichen Gesellschaft zuvörderst Sicherheit des Eigentums"*<sup>2)</sup> suchte, hielt die mittelständische Intelligenz ihr Ideal entgegen: die Bildung.

---

1) zit. nach Hans J. Haferkorn: Zur Entstehung der bürgerlich-literarischen Intelligenz und des Schriftstellers in Deutschland zwischen 1750 und 1800. In: Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 3: Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750-1800, Stuttgart 1974, S. 178.

2) ebd.

Der mittelständischen Intelligenz war die Bildung höchstes Gut, denn sie eröffnete *"die Aussicht auf höchste Veredelung des Menschen."*<sup>1)</sup> Bildung sollte herrschen und das Mittel, sie zu verbreiten, *"die Erziehung, (sei für) unser Zeitalter, wo der kriegerische und Religionsgeist aufgehört hat, wo nichts als Commerz- Finanz- und Bildungsgeist herrscht, sehr nötig und nützlich."*<sup>2)</sup> Bildung sollte das Mittel sein, den *"Commerz- und Finanzgeist"* zu bannen und die Standesschranken zu öffnen, denn *"in der guten Gesellschaft gilt kein Unterschied der Stände; a gentleman kann überall tête levée gehen, (...) und a gentleman ist man nicht durch Geburt, sondern durch persönliche Eigenschaften. Ist's hier und da in Deutschland anders, so wollen wir wenigstens keine Notiz davon nehmen."*<sup>3)</sup>

Wieland, der diese Zeilen an Sophie La Roche schrieb, konnte es sich leisten, über die geschlossenen Standesschranken hinweg zu sehen. Für ihn und einige wenige waren sie, zumindest ein wenig, geöffnet worden. In der Regel aber galt, so schreibt Karl Biedermann, *"daß eine Annäherung des Adels an das Bürgertum hauptsächlich (...) nur in den beiderseitigen Spitzen stattfand, daß nur eine kleine Anzahl Adelliger mit einzelnen Berühmtheiten des Bürgertums auf einem gewissen Fuße der Gleichheit verkehrte, und daß selbst dies für eine Ausnahme galt und als eine solche gewöhnlich auch von bürgerlicher Seite anerkannt und empfunden ward. (...) Was die große Masse des Adels betraf, so verharrete diese noch lange in den angestammten und anerzogenen Begriffen von einer edlen Abkunft des Adels, von dessen ausschließlicher Berech-*

---

1) Allgemeine deutsche Bibliothek. Hrsg.: Friedrich Nicolai, Berlin 1789, Bd. 1, S. 149.

2) Herder: a.a.O., S. 384.

3) Christoph Martin Wieland: Briefe an Sophie Charlotte de la Roche. Hrsg.: F. Horn, Berlin 1820, S. 223.

tigung zu gewissen Auszeichnungen und gewissen Genüssen im Leben, von der Unziemlichkeit einer Beschäftigung des Adels mit solchen Tätigkeitsgebieten, die nur für den '*gemeinen Man*' oder die *roture* sich schickten, endlich von der Unstatthaftigkeit nicht bloß einer Verbindung, sondern selbst schon einer gesellschaftlichen Mischung Adelliger und Bürgerlicher."<sup>1)</sup>

Selbst Goethe bekam die Standesschranken zu spüren, wenn er bei offiziellen Anlässen zu Gast an der herzoglichen Tafel in Weimar war. Nur die Adligen durften an der Herzogtafel speisen, die Nichtadligen mußten an der sogenannten Marschalltafel bleiben, und an dieser saß auch der sonst fast allmächtige Günstling Dr. Goethe, selbst als er schon geheimer Rat geworden war, bis er dann seinen Adelstitel erhielt, der, nicht zuletzt wegen solcher Schwierigkeiten im Zeremoniell, für ihn durch seinen Freund, Herzog Karl August von Weimar, vom Kaiser in Wien besorgt wurde.

In dem Maße jedoch, in dem die bürgerliche Intelligenz zur kulturtragenden Schicht heranwuchs, erwies sich der aristokratische Standesdünkel als Anachronismus. Die Emanzipation der Kultur der Bürger, die Abwendung dieser Kultur von allen höfisch-feudalen Mustern, führte zu einer Stärkung des bürgerlichen Selbstbewußtseins. Das ständische Denken der Aristokraten wurde mehr und mehr zur Zielscheibe bürgerlicher Kritik, bis sich schließlich die neue bürgerliche Kultur darüber hinwegsetzte.

---

<sup>1)</sup> Biedermann: a.a.O., S. 401 f.

### III. BÜRGERLICHE VERSUS HÖFISCHE KULTUR

#### Kultureller Umbruch

Der Betrachter der deutschen Kultur der Aufklärung findet ein ebenso buntscheckiges Bild, wie wenn er eine politische Landkarte dieser Zeit zur Hand nimmt. Die kulturellen Zeugnisse der deutschen Aufklärung machen in ihrer Vielfalt einen bunten, keineswegs einheitlichen Eindruck. Der Versuch, die deutsche Kultur dieser Epoche in ein einziges Bild einzufangen zu wollen, die Fülle ihrer Zeugnisse in Philosophie und Wissenschaft, in Stadt und Land über einen 'Leisten' schlagen zu wollen, wird zum hoffnungslosen Unterfangen.

Die Kultur des Zeitalters der Aufklärung schloß, wie jede Kultur einer beliebigen geschichtlichen Zeit, vielfältige Formen und Abstufungen der Bildung, der sozialen Stände, der wirtschaftlichen Zustände und der geistig-sittlichen Gesinnungen mit ein, denen ein einheitlicher, generalisierender Zugriff nicht gerecht werden kann. Und doch durchlief die Kultur des 18. Jahrhunderts ein einheitliches Moment, dessen Niederschlag vielfältig in Erscheinung trat: es war dies ein Moment der Spannung, des Umbruchs, eine Spaltung, die die Masse der Lebenserscheinungen zu durchtrennen schien.

Die Aufklärung, diese ganz Europa erfassende geistige Macht, brachte das Spannungsmoment in das Dasein und das Denken der Menschen und schien, gleichsam an einer Zeitenwende, einen Keil zu treiben zwischen die alte, überkommene Zeit, die das Sammelwort 'Mittelalter' bezeichnet, und die neue, noch unbestimmte Epoche, die 'Neuzeit'. Der Machtanspruch der autonomen, aus den herkömmlichen Fesseln der Theologie be-

freiten Vernunft, durchdrang vom Beginn des Jahrhunderts an mehr und mehr das staatliche und gesellschaftliche Leben, zitierte, um mit Kant zu reden, *"Religion, (die) durch ihre Heiligkeit und Gesetzgebung, (die) durch ihre Majestät sich gemeiniglich derselben entziehen wollen"*, vor ihren Richterstuhl und bewilligte nur dem *"unverstellte Achtung (...), was ihre freie und öffentliche Prüfung hat aushalten können."*<sup>1)</sup>

Der Aufbruch der Vernunft führte zum Umbruch des Denkens und verlieh dem Zeitalter der Aufklärung seine außergewöhnliche Prägung.

Das Gefühl, in einer Umbruchszeit zu leben, das Wissen, an einer Zeitenwende zu stehen, hatten im 18. Jahrhundert viele Menschen, so auch Friedrich der Große, der am 8. Februar 1758 notierte: *"Wir alle müssen uns damit trösten, daß unser Zeitalter in der Weltgeschichte Epoche machen wird, und daß wir die außerordentlichsten Ereignisse miterleben, die der Wechsel aller Erdendinge seit langem hervorgebracht hat."*<sup>2)</sup>

Die *"außerordentlichsten Ereignisse"*, von denen Friedrich der Große sprach, waren Einbrüche in die bis dahin geheiligte Welt- und Gesellschaftsordnung, und der *"Wechsel aller Erdendinge"* war ein sich langsam, aber stetig vollziehender Machtwechsel. Das Bürgertum trat zu dieser Zeit seine historische Führung an, es etablierte sich als Geschmacks- und Normenträger, noch ehe es die politische Führung übernommen hatte.

---

1) Kant: Kritik der reinen Vernunft. Vorrede zur ersten Auflage, a.a.O., Bd. 3, S. 13.

2) zit. nach Emil Ermatinger: Deutsche Kultur im Zeitalter der Aufklärung, Frankfurt a.M. 1969, S. 16.



Im 18. Jahrhundert erfolgte der Angriff bürgerlicher Kunst- und Wertvorstellungen auf die Barock- und Rokokoanschauungen der künstlerisch wie politisch führenden Aristokratie. Am Ende des Jahrhunderts hatten sich die neuen, im bürgerlichen Denken verankerten Geschmacksvorstellungen vollständig durchgesetzt. Die höfische Repräsentationskunst war dem Ideal der Einfachheit, der Natürlichkeit, erlegen. Gegen Ende des Jahrhunderts gab es in ganz Europa nur noch eine maßgebliche Kunst und Kultur: die bürgerliche.<sup>1)</sup>

Diesen Wechsel des Welt- und Lebensgefühls, diesen epochalen Wandel ästhetischer wie moralischer Normen hat Arnold Hauser in seiner *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* als ein weltgeschichtlich einmaliges Ereignis gedeutet: "Selten hat sich in der Geschichte der Kunst und Kultur der Übergang der Führung von einer Gesellschaftsschicht zu anderen mit solcher Ausschließlichkeit vollzogen wie hier, wo die Aristokratie vom Bürgertum vollkommen verdrängt wird, und der Geschmackswandel, der an die Stelle der Dekoration die Expression setzt, an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrigläßt."<sup>2)</sup>

---

1) Bürgerliche Kunst, wie sie sich im 18. Jahrhundert durchsetzte, ist keineswegs einheitlich, in sich geschlossen. Die Kunstideale und die Kunstwerke dieser Zeit sind vielfältig, zuweilen einander in Form und Gehalt widersprechend. Zudem ist gerade in dieser Epoche ein enormer Entwicklungsprozeß zu beobachten, der eine große Stilfülle, zumal in der Literatur, hervorgebracht hat. 'Bürgerliche Kunst' meint in diesem Zusammenhang lediglich einen Sammelbegriff, der als Gegenbegriff zu 'höfischer Kunst' steht. Wenn gesagt wird, daß gegen Ende des 18. Jahrhunderts bürgerliche Kunst und Kultur dominant geworden sind, so heißt das, daß zu dieser Zeit kaum noch eine lebendige, die aristokratischen Lebensideale ausdrückende und höfischen Zwecken dienende Kunst existierte.

2) Arnold Hauser: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 2 Bd., München 1953, Bd. 2, S. 2.

Selbst die proletarische Oktoberrevolution war in ihrer Wirkung auf die Kultur weniger radikal. Nach 1918 hielten sich bis heute in sozialistischen Ländern in der Musik, der Malerei und auf dem Theater Formen, die eindeutig bürgerlicher Herkunft sind. Sie wurden und werden noch immer avantgardistischen Neuerungen vorgezogen.

### Bürgerliche Kultur in den mitteldeutschen Aufklärungszentren

Der Prozeß der Aushöhlung der höfisch-feudalen Kultur schritt in Deutschland in dem Maße voran, wie sich Deutschland zu einem Land des Mittelstandes wandelte, in dem sich die Aristokratie als zunehmend unproduktiv erwies und lediglich beim Militär und in repräsentativen Funktionen ihren Einfluß behielt, das Bürgertum hingegen sich mit seinem Rationalismus durchsetzte und alle nichtbürgerlichen Formen der Kultur allmählich verdrängte. Das im 18. Jahrhundert sich neu formierende Bürgertum, vor allem die damals entstehende bürgerlich-mittelständische Intelligenz, entwickelte sich zu einer Bildungsklasse, die sich nicht nur vom Adel, sondern auch vom städtischen Patriziat, dem Relikt aus dem Mittelalter, deutlich abgrenzte. Als Bildungsklasse entfachte der neue Stand eine Kulturrevolution, noch ehe in Frankreich die mittleren Stände die Verhältnisse auch politisch revolutionierten. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts hatte die neue Klasse - so schreibt Karl Biedermann - "durch eigene Kraft, trotz des von oben gegebenen Beispiels, die Herrschaft des Auslands in der Kunst und der Wissenschaft und zum Teil auch in den Sitten wieder abgeschüttelt, und ein neues, geistig kräftigeres und sittlich reineres Leben begonnen, als noch immer ein großer Teil der Fürsten und des Adels in der unwürdigen Abhängigkeit von fremder Sprache und Sitte und in dem Schlendrian einer geistlosen und steifen, oder üppigen

und leichtfertigen Lebensweise beharrte."<sup>1)</sup>

Das neue, "geistig kräftigere und sittlich reinere Leben," das allmählich die von Frankreich dominierte Rokokokultur aushöhlte und schließlich verdrängte, war in der Stadt, dem geistigen Gegenzentrum des Hofs, entstanden. Die damalige Stadt bot den Nährboden, auf dem eine neue Literatur heranwachsen konnte. Hier lebte und arbeitete der freie Schriftsteller, der als Literat und Publizist im Verlaufe des 18. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung und an Einfluß gewann. Die Stadt war gleichfalls der Ort, an dem das bürgerliche Schauspiel seinen Aufschwung begann. Zwar blieb das Großbürgertum auch weiterhin der französischen Mode und der höfischen Dichtung treu. Goethe hat in *Dichtung und Wahrheit* überliefert, daß selbst in Leipzig der Rokokogeschmack noch maßgebend war. Aber dennoch waren es Städte, vor allem die protestantischen Handels- und Universitätsstädte in Mitteldeutschland, die der neuen bürgerlichen Literatur und Kultur einen 'Unterschlupf' gewährten.

Der geistige Aufstieg des Bürgertums, der mit seinem wirtschaftlichen zusammen- und seinem politischen voranging, nahm nicht zufällig auf diesem Territorium seinen Anfang. Mitteldeutschland war die ökonomisch fortgeschrittenste Region im deutschen Reich. Hier konnte die Aufklärung ihren Hauptsitz finden, von hier aus konnte der Angriff der bürgerlichen 'Ratio' auf das feudal-kirchliche Weltbild gestartet werden, denn dieser Teil des deutschen Reichs hatte sich durch seine ökonomische Potenz einen Freiraum zur Entfaltung politischer und geistiger Selbständigkeit erkämpft.

---

<sup>1)</sup> Biedermann: a.a.O., S. 332.

Schon beim ersten Sprung in die Neuzeit, den Deutschland mit der Reformation tat, war Mitteldeutschland führend.

Luthers Reformation und Münzers Volksrebellion gingen beide von Sachsen aus. Durch seinen Bergbau und seine Textilindustrie war dieser Teil Deutschlands zur wirtschaftlich prosperierenden Region geworden. Die fortschrittlichen Ideen Luthers ebenso wie die seines Gegenspielers Münzer konnten deshalb hier auf fruchtbaren Boden fallen.

Auch der zweite große Schritt in die Neuzeit, den Deutschland mit der Aufklärung im 18. Jahrhundert vollzog, fand auf mitteldeutschem Boden statt. Die Handelsstadt Leipzig war als starke ökonomische Macht und als geistiges Zentrum (seit 1764 hatte hier der deutsche Buchhandel seinen Sitz) der ideale Ausgangspunkt für den Prozeß der Aufklärung.

In der sächsischen Metropole erschien 1682 die erste deutsche wissenschaftliche Zeitschrift, die *Acta Eruditorum*; ebenfalls hier unternahm Thomasius 1688 seinen für damalige Verhältnisse kühnen Versuch, eine wissenschaftliche Zeitschrift in deutscher Sprache zu publizieren. Auch das Stadtbild von Leipzig zeugte von einer für damalige städtische Verhältnisse großzügigen Weltoffenheit. Goethe hat seinen ersten Eindruck, als er zum Studium der Rechte eintraf, in *Dichtung und Wahrheit* festgehalten: "(Mir trat) die Stadt selbst mit ihren schönen, hohen und untereinander gleichen Gebäuden entgegen. Sie machte einen sehr guten Eindruck auf mich, und es ist nicht zu leugnen, daß sie überhaupt, besonders aber in stillen Momenten der Sonn- und Feiertage, etwas Imposantes hat. (...) Leipzig ruft dem Beschauer keine altertümliche Zeit zurück; es ist eine neue, kurz vergangene, von Handelstätigkeit, Wohlhabenheit, Reichtum zeugende Epoche, die sich aus diesen Denkmälen ankündigt. Jedoch ganz nach meinem Sinn waren die mir ungeheuer scheinenden Gebäude, die,

*nach zwei Straßen ihr Gesicht vendend, in großen, himmelhoch umbauten Hofräumen eine bürgerliche Welt umfassend, großen Burgen, ja Halbstädten ähnlich sind."*<sup>1)</sup>

Zu Goethes Studienzeit war die Hauptstadt Sachsens ein ökonomisch wie geistig florierender Stapelplatz, für Kaufleute und Intellektuelle gleichermaßen interessant. Die Funktion als geistiger Umschlagplatz spiegelt anschaulich der Gelehrtenbriefwechsel des 18. Jahrhunderts, in dem oft auf Neuigkeiten der Buchmesse zu Leipzig verwiesen wurde. Aus Wolffs Lebensbeschreibung ist zu entnehmen, daß man zur 'Ostermesse' oder zur 'Michaelsmesse' reiste, um angesehene Gelehrte zu treffen, die oft von Petersburg, Prag usw. angereist kamen. Der Buchmarkt verstärkte noch die geistige Ausstrahlungskraft der Universität und sicher hatte Goethes Vater dies alles mitbedacht, als er seinen Sohn gerade nach Leipzig zum Studium schickte.

### Lessing in Leipzig

Schon zwanzig Jahre vor Goethes Ankunft hatte der gerade 20-jährige Lessing in der weltoffenen Atmosphäre der Stadt an der Pleiße seine *"ernsthaften Bücher eine Zeit lang zur Seite gelegt, um (sich) in denjenigen umzusehen, die weit angenehmer und vielleicht sogar nützlicher sind."* In Leipzig *"lernte (er) einzusehen, die Bücher würden (ihn) wohl gelehrt, aber nimmermehr zu einem Menschen machen."* In der sächsischen Metropole legte er seine *"bäuerische Schüchternheit"* ab, hier übte er zu *"tanzen, fechten, voltigieren"* und hier kamen ihm die ersten Komödien zur Hand.

---

<sup>1)</sup> Goethe: Dichtung und Wahrheit, a.a.O., Bd. 9, S. 245.

Im aufgeklärten Leipzig machte Lessing seine ersten theaterkritischen und praktischen Erfahrungen. Bei seinen Besuchen der dortigen Theater begann er, "eine artige und eine gezwungene Aufführung zu unterscheiden. (Er) lernte wahre und falsche Tugenden daraus kennen und die Laster ebenso sehr wegen ihres Lächerlichen als wegen ihrer Schändlichkeit fliehen." Vor allem aber lernte der junge Lessing "sich selbst kennen." Seiner selbst gewiß, wagte er es dann, von Theaterleuten ermuntert, "selbst Komödien zu machen" und war, wie man ihm nach der Aufführung des *Jungen Gelehrten* versicherte, "nicht unglücklich darinne."<sup>1)</sup>

### Die Anfänge des bürgerlichen Theaters

Das Theater, das Lessing vorfand und dessen Anziehungskraft er sich nicht entziehen wollte, stand noch ganz im Zeichen des Wirkens Gottscheds. Der Leipziger Literaturprofessor, dessen theoretisches Hauptwerk, der *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (1730), zu Lessings Studenzeit in der 3. Auflage auf dem literarischen Markt war, kämpfte seit der Mitte der 20er Jahre des 18. Jahrhunderts um eine wirksame Verbreitung der Aufklärung. Zu diesem Zwecke redigierte er seine beiden moralischen Wochenschriften *Die vernünftigen Tadelrinnen* (1725/26) und *Der Biedermann* (1727/28), die er als Sprachrohr für sein Aufklärungsverständnis gebrauchte. In Zusammenarbeit mit den ortsansässigen Theatern versuchte er, eine neue, dem Aufklärungsdenken verpflichtete Bühne zu verwirklichen. Seine Bemühungen um das Theater leitete der Gedanke, eine Verbindung von Bühne und anspruchsvoller

---

<sup>1)</sup> Lessing: Brief an die Mutter vom 20.01.1749, a.a.O., Bd. 20,1, S. 7.



Literatur deutscher Sprache herzustellen. Gottsched hatte die Vision, das Theater, das bisher eher der Volksbelustigung oder der esoterischen höfischen Selbstbestätigung diente, zur Institution der Bildung des breiten Mittelstandes zu heben. In seiner Poetik und in seinen theaterpraktischen Unternehmungen lassen sich als Motive dieser Theaterreform erste Hinweise finden, die Bühne als moralische Anstalt einzusetzen. In dieser Absicht hat Gottsched - bei aller Kritik, die seine Literaturtheorie fand - das ganze Jahrhundert hindurch im deutschsprachigen Raum Nachfolger gefunden.

Gottsched in Leipzig und Wolff in Halle entwickelten in einer Art Arbeitsteilung zwischen Literatur und Philosophie ihr aufgeklärtes Weltbild, in dem nur rationale, an den naturwissenschaftlichen Erkenntnissen der Zeit ausgerichtete Maßstäbe Geltung hatten. Gottsched und Wolff verkörperten in ihren theoretischen Systemen in Reinform die gedanklichen Grundsätze der Frühaufklärung: ihre Weltanschauung war sachlich, zweckmäßig und in ihrem Kern absolut, denn ihre normativen Grundsätze waren unhintergebar.

In Gottscheds Literatur- und Theatertheorie fand dieses aufgeklärte Weltbild seinen Niederschlag als eine Art frühbürgerliche Nüchternheit, die bewußt alles höfische Gepräge und manieristische Schnörkelwerk des Spätbarock ablehnte. Nur das Vernünftige durfte gelten, und das Vernünftige war zugleich das Nützliche. Das Vernünftige und das Nützliche, dessen Verbreitung und dessen Geltungsansprüche *Die vernünftigen Tadlerinnen* durchsetzen wollten, faßte der Literaturprofessor

in Regeln<sup>1)</sup>, die er auf das Schreiben und auf das Theater übertrug. Schon im 37. Stück der *Tadlerinnen* (vom 12. September 1725) gab er erste Anleitungen für eine gute Schreibweise: man müsse natürlich schreiben, man müsse vernünftig schreiben und man müsse mit Übertreibungen und Verniedlichungen Maß halten. Die von Gottsched nach seinen 'vernünftigen' Regeln verfaßte Dramatik, deren Regelhaftigkeit und deren Wahrscheinlichkeitsfanatismus oft ans Lächerliche grenzten<sup>2)</sup>, fand in Leipzig auf dem Theater, wie ein Chronist berichtet, "großen Beifall, (...) trotz ihrer Langeweile."<sup>3)</sup>

In Karoline Neuber fand der Theaterreformer Gottsched eine Mitstreiterin, deren theaterpraktischer Erfahrung und deren Tatkraft als Prinzipalin es zu verdanken ist, daß der Durchbruch für ein ernsthaftes Literaturtheater deutscher Sprache gelang. Mit der symbolischen Vertreibung des Harlekins von der Bühne, deren Bedeutung in der Theatergeschichte weit größer ist, als ihr von ihren Urhebern zugeordnet war<sup>4)</sup>, gelang

---

1) Was Gottsched unter Regel verstand, hat er in seinen *Beyträge(n) zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit* ausgeführt. Dort heißt es: "Regeln sind ja nur Aussprüche der gesunden Vernunft, von dem was sich in Kunstwerken schicket, oder nicht; was dieselben schöner macht, oder verunzieret." Gottsched: *Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*, Leipzig 1742, S. 155.

2) Als die Prinzipalin Karoline Neuber nach dem Zerwürfnis mit ihrem einstigen Mitstreiter Gottsched in einem von ihr selbst verfaßten Vorspiel die allegorischen Gestalten Kunst, Wahrscheinlichkeit und Tadler auf die Bühne brachte, nahm sie u.a. auch Gottscheds übersteigerten Regelfanatismus aufs Korn. Sie ließ die gottschedsche Kunst in ihrem Vorspiel *Der allerkostbarste Schatz* mit Maßstab und Zirkel versehen auftreten. Dies war neben der Rache an Gottsched sicherlich auch eine Ablehnung einer nüchternen, auf äußere korrekte Form fixierten Kunst, deren innerer Wert eher dürr und nüchtern war.

3) Heinrich Blümner: *Geschichte des Theaters in Leipzig*, Leipzig 1818, S. 51.

4) vgl. Kap. 3,I: Die Verbürgerlichung des Theaters in der Gottsched-Zeit.

es, dem literarischen Theater eine Bresche zu schlagen. Als Gottsched, dessen Wirken das Leipziger Theater einen enormen Aufschwung verdankte, sich 1724 in der sächsischen Metropole niederließ, fand er dort noch das alte, damals in ganz Deutschland übliche Theater der deutschen Wandertruppen. Seinen Eindruck hiervon hat er in der Vorrede zum *Sterbenden Cato* festgehalten: *"Lauter schwülstige und mit Harlekins Lustbarkeiten untermengte Haupt- und Staatsaktionen, lauter unnatürliche Romanstreiche und Liebesverwirrungen, lauter pöbelhafte Fratzen und Zoten waren dasjenige, was man daselbst zu sehen bekam."*<sup>1)</sup>

Lessing, der 1746 zum Studium nach Leipzig kam, konnte hingegen schon an einer Theaterentwicklung partizipieren, die entscheidende Schritte in Richtung eines kritisch-literarischen Theaters getan hatte. Das protestantische Aufklärungszentrum Leipzig mit seiner weit reichenden Ausstrahlung konnte seine Schule werden. Hier erhielt er die Grundausbildung, mit der ausgerüstet er zum ersten kritischen Dramatiker Deutschlands werden sollte.

#### Frankreich: das Vorbild höfischer Kultur

Während in den protestantischen Aufklärungszentren in Sachsen seit der Mitte der 30er Jahre des 18. Jahrhunderts systematisch an der Bildung und Verbreitung des kritisch-literarischen Theaters gearbeitet wurde, während in den Stadtkulturen der Handels- und Universitätsstädte zunehmend bürgerliche Gehalte in den Vordergrund des kulturellen Interesses

---

1) Gottsched: *Der sterbende Cato*. Vorrede, Stuttgart 1975, S. 7.

traten, dominierte in den übrigen Regionen Deutschlands noch immer die höfische Kultur, deren Vorbild, das Frankreich unter Ludwig XIV, die Höfe ganz Europas geprägt hatte.

Die starke Ausstrahlung, die Frankreich im 17. und 18. Jahrhundert für ganz Europa besaß, veranlaßte Pierre Patte, einen Schriftsteller und Architekten des 18. Jahrhunderts, zu behaupten: *"Paris ist für Europa das, was Griechenland einst war, als die Künste dort triumphierten; es versorgt den Rest der Welt mit Künstlern."*<sup>1)</sup>

Die Vorstellung, der Kultur eines ganzen Erdteils ähnliche Maßstäbe geliefert zu haben wie die Griechen einst den Römern, mag heute schwer nachvollziehbar sein, weil die höfische Kultur völlig durch die bürgerliche verdrängt wurde. Im 18. Jahrhundert jedoch war diese Idee für die Träger bzw. die Produzenten der damaligen französischen Kultur selbstverständlich und auch die Rezipienten der französischen Zivilisation jenseits der Grenzen Frankreichs hielten ungebrochen an dieser Vorstellung fest. Die von Frankreich geprägte höfische Kultur, deren Aufstieg und deren Verfall mit dem der monarchischen Macht zusammenhing, vermochte es - zumindest für eine begrenzte Epoche - trotz kriegerischer Auseinandersetzungen in ganz Europa, eine Einheit von Kultur, Sitte und Erziehung entstehen zu lassen. Die Union von Kultur und Sitte, die die höfische Kultur dieser Zeit herstellte, war gebunden an die Einheit der höfisch-aristokratischen Gesellschaft, deren Zersetzung der

---

1) "Paris est à l'Europe ce qu'étoit la Grèce, lorsque les arts y triomphoient: elle fournit des artistes à tout le rest du monde."  
zit. nach Michael Steltz: Geschichte und Spielplan der französischen Theater an deutschen Fürstenhöfen im 17. und 18. Jahrhundert. Phil.Diss., Heidelberg 1965, S. I.

Aufstieg des Bürgertums auslöste und deren Ende spätestens die französische Revolution signalisierte. Aber wenn auch lange vor der Revolution in Frankreich gesellschaftliche Umschichtungsprozesse die höfische Kultur auszuhöhlen begannen, wenn auch in der Literatur und auf der Bühne bürgerliche Wert- und Moralvorstellungen immer offener zum Thema wurden, so dominierte in dieser Epoche doch die französische Kultur die deutschen Höfe.

#### Höfische Kultur am Beispiel Württembergs

Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts waren in Deutschland wie in ganz Europa die Höfe nicht nur Zentren der politischen Macht, sondern auch der Mittelpunkt des gesellschaftlichen, des geistigen und des künstlerischen Lebens. Zwar fanden sich auch in den Residenzstädten Ansätze einer bürgerlichen Kultur, die, meist sparsam und zaghaft, von Teilen des Bürgertums und aufgeschlossenen Kreisen des Adels gestützt wurden. So existierten neben den reich dotierten französischen und italienischen Truppen des höfischen Theaters auch deutschsprachige Theatertruppen in den Residenzstädten. Kleinere Fürsten, die sich kein aufwendiges Theater leisten konnten, engagierten deutsche Ensembles, die jedoch - meist schlecht - das französische höfische Theater imitierten. In der Regel galt, daß im Umkreis der Residenzen und der Höfe eine französische Kultur von übernationalem, gesamteuropäischem Gepräge gepflegt wurde. Die höfische Kultur, deren Idealtypus der Versailler Hof unter Ludwig XIV. herausgebildet hatte, war in veränderter, meist verzerrter Form im Deutschland des 18. Jahrhunderts anzutreffen. Ob in Berlin oder Stuttgart, in Dresden, Bayreuth oder Mannheim: überall blühte zu dieser Zeit eine von strenger Etikette und reglementiertem Zeremoniell getragene Rokokokultur.

Das höfische Zeremoniell blühte unter Karl Eugen in Württemberg noch einmal auf, als in Aufklärungszentren wie Leipzig die Verbürgerlichung der Kultur bereits unaufhaltsam voranschritt. Die höfische Kultur Württembergs bietet sich als Gegenbild zur bürgerlich-städtischen in Leipzig an, zumal Schiller, der nach Lessing wohl zweite große deutsche Dramatiker des 18. Jahrhunderts, in der Atmosphäre Württembergs und unter dem repressiven Druck der Erziehung in Karl Eugens "*Sklavenplantage*" (Schubart) seine erste weltanschauliche Prägung erhielt. Die literarische Gestaltung dieser ersten Lebens- und Welterfahrung, Schillers *Räuber* und mehr noch *Kabale und Liebe*, weisen in mancher Hinsicht auf ihren politischen und gesellschaftlichen Entstehungskontext und offenbaren einen ganz andersartigen Aufklärungsgehalt als Lessings Dramen, deren rationaler Gestus in bürgerlich-kritischem Denken gründet, wie es sich in Aufklärungszentren wie Leipzig entwickeln konnte. Zudem offenbart der Vergleich Leipzigs mit Ludwigsburg, wohin die Familie Schiller auf Anordnung Karl Eugens ziehen mußte, Gegensätze, die anschaulich die unterschiedlichen Formen höfischen und bürgerlichen Lebens verdeutlichen.

#### Ludwigsburg

Ludwigsburg, "das Potsdam von Stuttgart"<sup>1)</sup>, schwankte im 18. Jahrhundert zwischen Zeiten des Glanzes und der Öde, je nachdem, wie Württembergs Herrscher kamen oder gingen. Die Stadt Ludwigsburg ist nicht älter als das 18. Jahrhundert. Sie wurde, wie viele Residenzstädte des 18. Jahrhunderts,

---

<sup>1)</sup> Otto Brahm: Schiller. 2 Bd., Berlin 1888, Bd. 1, S. 37.



aufgrund einer Laune eines Fürsten aus dem Boden gestampft. Als die Familie Schiller 1767 in Ludwigsburg einzog, erlebte die Stadt eine zweite Periode ihres Aufschwungs. Karl Eugen hatte sich nach einem Zwist mit seinen Landständen nach Ludwigsburg zurückgezogen und ging daran, die noch halbfertige Stadt auszubauen. Die Straßen mußten eilig gepflastert werden, eine Bibliothek und ein Theater mußten schnell errichtet werden. Mit allen erdenklichen Mitteln gelang es Karl Eugen, binnen kurzer Zeit die Einwohnerzahl von 2.000 auf 11.000 zu heben.

Wenn man nun Goethes Beschreibung von Leipzig mit seinen *"himmelhoch umbauten Hofräumen, die eine ganz bürgerliche Welt umfassen,"* in Erinnerung ruft, so mutet die Beschreibung, die Otto Brahm von Ludwigsburg gibt, wie das genaue Gegenteil an: "Dem Schloß wie den Häusern ihm zu nächst ist die Hast des Entstehens deutlich anzumerken; die Wohnungen sind von einer sprichwörtlichen Niedrigkeit und eine Ludwigsburger Redensart sagt: wenn man sich nur recht auf die Zehen stellt, sieht man über die Häuser hinweg zum Asperg."<sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> ebd.: S. 38. Auf dem Hohenasperg, von dem Otto Brahm hier spricht, befand sich das Gefängnis Karl Eugens, in dem von 1777-1787 Schwabens berühmtester Gefangener, der Journalist und Literat Christian Daniel Schubart (1739-91) einsaß. Schubart, der durch seine Schriften und vor allem durch seine lange widerrechtliche Haft zum nationalen Symbol gegen fürstliche Willkür avancierte, war von Karl Eugen heimtückisch auf württembergischen Boden gelockt und ohne ordentliches Gerichtsverfahren auf dem Asperg festgesetzt worden. Der junge Mediziner Schiller, der Autor der *'Räuber'*, traf dort einmal mit ihm zusammen.

Vom Leben und Treiben in Ludwigsburg hat der Schriftsteller Justinus Kerner ein lebhaftes Bild geschildert, wie es sich ihm in seiner Kindheit eingeprägt hatte. Kerner beschreibt im *Bilderbuch aus meiner Knabenzeit*, wie imponierend auf ihn und sicherlich auch auf den Knaben Schiller das glänzende Treiben eines nach französischem Muster eingerichteten Hoflebens gewirkt hat. Die schnurgeraden Gassen von Ludwigsburg, die nach damaliger symmetrischer Bauart angelegt waren, füllte in jenen Tagen eine bunte Schar von Hofleuten in seidenen Fräcken, mit Haarbeuteln und Degen. Das Schloß mit seinen Parkanlagen, Gärten und Plätzen war belebt von Offizieren in bunten Uniformen und Kappen. Es gab kostspielige Feste auf den Seen im Park und auf dem Marktplatz, der von Arkaden nach italienischem Muster umgrenzt war. Der zentrale Ort höfischer Festlichkeiten aber war das Theater. "Inmitten der Schloßanlage erhob sich" - so schreibt Otto Brahm - "einer Leierform nachgebildet und mit kostbaren Spiegeln im Innern ausgeschlagen, das herzogliche Theater"<sup>1)</sup> Hier fand höfisches Theater mit großen szenischen Effekten und entsprechender Massenwirksamkeit statt. "Im gegebenen Augenblick öffnete sich die Hinterwand des Opernhauses in voller Breite, es erschien ein freier Wiesenplan, und Schlachten wurden executiert, mit Bataillonen von Soldaten."<sup>2)</sup>

Den herzoglichen Soldaten stand der Eintritt frei und sicherlich hat der Hauptmann Schiller des öfteren seinen Sohn ins Opernhaus mitgenommen. Der Eindruck dieses Theaters auf den kleinen Fritz muß überwältigend gewesen sein, selbst wenn er die fremdsprachigen Dialoge nicht verstehen konnte. Das her-

---

1) ebd.

2) ebd.: S. 39.

zogliche Theater schien ihm "wie eine Feenwelt" und trotz der fremden, meist französischen oder italienischen Sprache war der Knabe "ganz Auge und Ohr, bemerkte alles genau"<sup>1)</sup> und erhielt hier erste Anregungen, sein eigenes Kindertheater zu inszenieren, ähnlich, wie es Goethe von sich im *Wilhelm Meister* erzählt hat.

Karl Eugen verfügte damals über ein französisches Hoftheater, das zu den größten außerhalb Frankreichs gehörte. Das Hoftheater, das Ballett und die Oper waren auch die größten Attraktionen, wenn jährlich zur Karnevalszeit der Geburtstag des Herzogs gefeiert wurde. Die Festlichkeiten erstreckten sich über vierzehn, 1764 sogar über sechzehn Tage, und gehörten zu den glanzvollsten Festen, die zu dieser Zeit in ganz Europa zu finden waren. Daß Ludwigsburg einer der attraktivsten europäischen Höfe war, hat Giacomo Casanova in seinen Memoiren bestätigt. Casanova entwarf darin ein anschauliches Bild vom Hofe Karl Eugens, den er während eines Aufenthalts im Jahre 1760 kennenlernte.<sup>2)</sup>

### Höfisches Theater

Im höfischen Leben, wie es in Württemberg und an anderen deutschen Höfen gepflegt wurde, waren alle künstlerischen Aktivitäten in der Malerei, der Musik, der Literatur und auf der Bühne auf den Fürsten und die Hofgesellschaft ausgerichtet. Der Fürst in seinem Hofstaat war gleichsam der Mittelpunkt eines Koordinatensystems, innerhalb dessen jedem Untertan, von der fürstlichen Familie bis hinab zu den Bediensteten

---

1) ebd.

2) vgl. Paul Nettel.: Casanova und seine Zeit, Esslingen 1949, S. 68.

des Hofs, Rang und Funktion zugewiesen waren. Die kulturellen Äußerungen am Hof waren, der Hierarchie der höfischen Gesellschaft entsprechend, von einer äußersten Sozialdisziplin getragen. Die repräsentierende Darstellung des Rangs, der 'Ehre' einer Standesperson, war deshalb der zentrale Wert höfischer Kultur. Die diesem Zweck dienende höfische Kunstproduktion und Rezeption brachte einen eigenständigen Rationalitätstypus hervor, der sich deutlich von der Rationalität des protestantisch-aufgeklärten Bürgertums unterschied. Diese höfische Rationalität fand in der Etikette des Hofs und den Konventionen des Umgangs der höfischen Gesellschaft ihren deutlichsten Niederschlag. Der Kampf um die Gunst des Fürsten und die Konkurrenz um höfisches Prestige erforderten eine rationale Affektregulierung, die ihre erstaunliche Entsprechung in den Schauspielertheorien des höfischen Theaters fand. Das Theaterspiel an höfischen Bühnen war wie das Leben am Hofe von einem Ideal gezähmter und regulierter Affekte bestimmt. Das höfische Theater gliederte den Dramengattungen entsprechend die Darstellungsweise auf der Bühne, je nachdem, ob eine Tragödie oder eine Komödie aufgeführt wurde. Die jeweilige Inszenierungsweise legten Schauspielertheorien fest, deren wichtigste und einflußreichste zu dieser Zeit Riccobonis *Schauspielkunst* und Remond de Saint Albines *Schauspieler* waren. Die der Tragödie bzw. der Komödie angemessene Spielweise, die heroisch-tragische und die komische, waren in beiden Schauspielertheorien an einer Affektenlehre orientiert. Die

Affektenlehre war ein entsprechend wichtiger Bestandteil damaliger Schauspielertheorien.<sup>1)</sup>

Die Ursache dieser auf Affektregulierung beruhenden höfischen Rationalität, deren Spiegelbild gleichsam die Schauspielertheorien der Zeit bildeten, ist nach Elias der Konkurrenzdruck bei Hofe: "Der Konkurrenzkampf des höfischen Lebens zwingt (...) zu einer Bändigung der Affekte zu Gunsten einer genau berechneten und durchnuancierten Haltung im Verkehr mit den Menschen."<sup>2)</sup>

Den auf Affektregulierung beruhenden und auf Wirkung zielenden höfischen Umgangsweisen diente die intensive Durchformung der Etikette, des Zeremoniells, des Geschmacks, der Kleidung, der Haltung und der Konversation. Die demonstrative Repräsentation von Status und Macht und der Kampf um Prestige und Einfluß machten die Etikette, die Manieren und die Kleidung zu unabdingbaren Instrumentarien des höfischen Lebens.

---

1) Der Einfluß Remonds und Riccobonis auf die Entwicklung der deutschen Schauspielkunst ist unübersehbar. Lessings Schauspielertheorie, die er indirekt in seinen Beiträgen zur *Hamburgischen Dramaturgie* entwarf, ist die Auseinandersetzung mit den beiden französischen Vorbildern deutlich anzusehen. Schon lange vor seiner Zeit als Dramaturg in Hamburg hatte sich Lessing mit diesen beiden Theorien befaßt. In den fünfziger Jahren hatte er die Schauspielertheorien der beiden Franzosen in einer deutschen Übersetzung und mit einer kritischen Einleitung versehen in Berlin publiziert.

Lessing: Die Schauspielkunst. An die Madame ... durch den Herrn Franciscus Riccoboni den Jüngeren, a.a.O., Bd. 11, S. 139 ff.

Auszug aus dem 'Schauspieler' des Herrn Remond von Saint Albine, a.a.O., Bd. 11, S. 301 ff.

2) Norbert Elias: Die höfische Gesellschaft, Darmstadt/Neuwied 1979, S. 169.

Das französische Drama in seinem genauen Aufbau, in seiner kühlen und klaren Durchgliederung und in seiner sorgfältigen Berechnung der Wirkung entsprach vollkommen den höfischen Verhaltensmodi und konnte so zum Paradigma höfischer Kultur werden. Entsprechend war der Besuch des französischen Theaters unmittelbarer Bestandteil des höfischen Lebens und nicht Feierabend- oder Freizeitgenuß, wie das Theaterspiel deutschsprachiger Theatertruppen in den Städten mit überwiegend bürgerlicher Sozialstruktur. Das französische Theater, dessen Besuch fest eingeordnet war im höfischen Ritual, zeigte die gleiche Abgemessenheit, die gleiche Durchdachtheit des Aufbaus, die das höfische Leben insgesamt charakterisierte. Im höfischen Leben wie auf der Bühne galt eine genaue Affektregulierung. So durften zwar auf der Bühne Leidenschaften stark sein, doch leidenschaftliche Ausbrüche in der szenischen Darstellung waren verpönt. Bei den Theaterstücken war es nicht der Inhalt, auf den es in erster Linie ankam. Im Mittelpunkt des Interesses waren die Feinheiten der Manier, mit der ein Akteur seine Konflikte und sein Schicksal bewältigte. Die Inhalte der Stücke waren zudem aus der Geschichte und der Mythologie hinreichend bekannt.

Die weitgehende Trennung von aktivem Handeln, von Arbeit, wie sie für die höfische Gesellschaft charakteristisch war, fand im französischen Drama gleichfalls ihre Entsprechung: auch hier wurde weitgehend auf Handeln verzichtet, in den Vordergrund trat die Reflexion über das Handeln, die Konversation.



In der szenischen Darstellung französischer Dramen auf der Bühne war, so schreibt Heinz Kindermann, "jede einzelne Bewegung, die Zahl der Schritte, auch die Art des Schreitens jeder Gestalt (gemäß ihrem Charakter und ihrer sozialen Stellung), wie alle Gebärden - alle 'attitudes', alle 'expressions' - bis hin zum Augenspiel der zärtlichen und verächtlichen Blicke genau vorherbestimmt."<sup>1)</sup>

Die Konventionalität des Spiels auf der Bühne korrespondierte mit dem rationalen Nachvollzug der Schritt- und Bewegungsmuster durch die Zuschauer auf dem höfischen Parkett. Beide entsprachen einer Gesellschaft, in der die 'Schicklichkeit' den gesellschaftlichen Umgang, die ständische Repräsentation das Verhalten genau festsetzten.

#### Bürgerliches Schauspiel versus französisches Repräsentationstheater

Das heraufkommende bürgerliche Drama setzte dem höfischen Theater seine ständenivellierenden und die Ideen der Gleichheit radikalisierten Ideale entgegen. Das Aufklärungsdenken protestantischer Städte wie Leipzig, Hamburg oder Zürich kam um die Jahrhundertmitte zur vollen Entfaltung, verbreitete sich zunehmend auch in anderen Teilen Deutschlands und begann die Aura des höfischen Glanzes, wie sie die Oper und das französische Theater noch zu entfalten vermochten, systematisch zu zersetzen. Besonders das französische Drama wurde zur Ziel-

---

<sup>1)</sup> Kindermann: Theatergeschichte Europas IV, a.a.O., S. 127.

scheibe des Angriffs der neuen bürgerlichen Dramatiker. Das Modell des französischen Dramas, das lange als Muster aller dramatischen Produktion galt, wurde zunehmend heftiger Kritik ausgesetzt und schließlich verworfen.

Gottscheds Dramen- und Theatertheorie war noch deutlich der Einfluß des französischen Musters anzumerken. Er hielt bei seiner Gattungsdefinition noch an der sogenannten 'Ständeklausel' fest, die streng die Tragödie und die Komödie nach dem sozialen Stand der Helden unterschied. Die Komödie sollte nach dieser Gattungsdefinition vornehmlich bürgerliche Helden portraituren, deren Tugenden und deren Laster dem bürgerlichen Alltagsleben entnommen sein konnten. So konnten nur in der Komödie die Normen des bürgerlichen Lebens auf der Bühne abgebildet werden. Die Tragödie hingegen war den höheren Ständen vorbehalten. Das Personal der Tragödie war der staatstragenden Aristokratie entnommen, deren ästhetische und moralische Anschauungen und deren politische Aktivitäten die Tragödie vorzugsweise zum Thema hatte.

Diese Anschauung, an der sich Gottsched noch orientierte, wurde theoretisch wie praktisch durch die Arbeiten neuer bürgerlicher Dramatiker und Theaterleute ausgehöhlt. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begannen neue Maßstäbe die alten Gattungszuordnungen zu verändern. Michael Conrad Curtius, der 1752 einen bemerkenswerten Kommentar zur *Poetik* des Aristoteles veröffentlichte, schrieb, es sei "*ein falsches Vorurtheil, daß das Trauerspiel nothwendig vornehme, und das Lustspiel geringe Personen vorstellen müsse;*" zu einem Trauerspiel würden nicht Prinzen und vornehme Leute erforderlich sein, sondern "*edel denkende Seelen.*"<sup>1)</sup> Auch Sonnenfels in Wien argumentierte

---

1) Michael Conrad Curtius: Aristoteles' Dichtkunst. Ins Deutsche übertragen und mit einem besonderen Kommentar versehen, Hannover 1753, S. 86 und 393.

ähnlich.<sup>1)</sup> Am entschiedensten äußerte sich Lessing, der schon 1751 schrieb: *"Die Natur weiß nichts von dem verhaßten Unterscheide, den die Menschen unter sich festgesetzt haben. Sie theilet die Eigenschaften des Herzens aus, ohne den edlen oder reichen vorzuziehen, und es scheint sogar, als ob die natürlichen Empfindungen bei den gemeinen Leuten stärker als bei anderen wären."*<sup>2)</sup>

Dieses radikale Gleichheitsgebot wurde der poetologischen 'Ständeklausel' ebenso wie dem gesellschaftlichen Ständedünkel der staatstragenden Aristokratie entgegengehalten. Das bürgerliche Ideal, die natürliche Empfindung, drang überall vor. Auf der Bühne verdrängte es die bisher gültige Repräsentation sowie das Spiel der gebändigten Affekte, die das höfische Theater kultiviert hatte. Die Aufklärung hatte der natürlichen Empfindung zur Geltung verholfen, denn - so Lessing - *"die Namen von Fürsten können einem Stück Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bey. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicherweise am tiefsten in unsere Seelen dringen; und wenn wir mit Königen Mitleid haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen, und nicht als mit Königen."*<sup>3)</sup>

Der Fortschritt der Aufklärung trug, zumindest in der Dramatik, erste sichtbare Früchte. Als Lessing diese Zeilen im 14. Stück seiner *Hamburgischen Dramaturgie* (1767) veröffentlichte, begann die Aufklärung, die seit nunmehr einem halben Jahrhundert alles Denken mehr und mehr durchdrungen hatte, auch auf der Bühne praktisch wirksam zu werden.

---

1) In seinen Briefen über die Wienische Schaubühne schrieb Sonnenfels 1768: *"In der hohen Tragödie liegt- wenn ja ein Antheil darinnen liegt, der Antheil eines Standes, der dazu nicht sehr zahlreich ist- in dem bürgerlichen Trauerspielen, wie man es zu nennen pflegt, liegt der Antheil des ganzen menschlichen Geschlechts."* In: Wiener Neudrucke 6, Wien 1883, S. 144 f.

2) Lessing: 13. Brief an den Herrn D., a.a.O., Bd. 8, S. 198 f.

3) ders.: *Hamburgische Dramaturgie*, 14. Stück, a.a.O., Bd. 7, S. 116.

ZWEITES KAPITEL:

D I E   W I R K U N G   D E R   A U F K L Ä R U N G  
A U F   D I E   L I T E R A T U R

## I. WAS IST AUFKLÄRUNG?

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts, fünf Jahre, nachdem Kant und Mendelssohn ihre Antwort auf die Preisfrage der Berlinischen Monatsschrift: *"Was ist Aufklärung?"* gegeben hatten, schien diese Frage offener denn je. Karl Friedrich Barth, der Verfasser einer Schrift *Über Aufklärung und die Beförderungsmittel derselben* (Leipzig 1789), schrieb zu Beginn seiner Abhandlung: *"Das Wort Aufklärung ist jetzt in dem Munde so vieler Menschen, und wir haben gleichwohl noch nirgends einen Begriff gefunden, der ganz bestimmt und gehörig begrenzt gewesen wäre."*<sup>1)</sup>

In Christian Gotthilf Salzmanns damals vielgelesenem Roman *Carl von Carlsberg, oder über das menschliche Elend* hieß es: *"Manche setzen die Aufklärung in der Frisur und in französische Kleidertracht; andere glauben, sie bestehe in der Lästerung Gottes und Jesu Christi. (...) Ja, ich habe einen jungen Laffen gekannt, der hielt sich deswegen für aufgeklärt, weil er Französisch plaudern konnte."*<sup>2)</sup>

Wieland schließlich gelangte in seinen *Göttergesprächen* zu der Überzeugung, *"daß die Epoche der höchsten Aufklärung immer diejenige war, worin alle Arten von Spekulation, Wahnsinn und praktischer Schwärmerei am stärksten im Schwange gingen."*<sup>3)</sup>

---

1) Karl Friedrich Barth: *Über Aufklärung und die Beförderungsmittel derselben*, Leipzig 1789, S. 3.

2) Christian Gotthilf Salzmann: *Carl von Carlsberg, oder über das menschliche Elend*, Frankfurt und Leipzig 1785-1788, Bd. 3, S. 85 f.

3) Wielands *Gesammelte Werke*. Hrsg.: Königlich-preußische Akademie der Wissenschaften, Berlin 1857, *Göttergespräche*, Bd. 31, S. 484.

Dem ausgehenden 18. Jahrhundert war ein Begriff obsolet geworden, der wie kein anderer den Verlauf dieses Jahrhunderts bestimmt hatte.

## Vernunft

*Zeitalter der Aufklärung, age of reason, siècle des lumières*: das waren zu Beginn des Jahrhunderts emphatische Bezeichnungen für die anbrechende neue Zeit. Aufklärung, das war ein neues Lebens- und Weltgefühl, das Europa und Deutschland seit Beginn des Jahrhunderts durchströmte. Das *Licht der Vernunft* folgte mit Beginn des Jahrhunderts - so Wieland - "*der Dämmerung, welche im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert (in) Europa die Wiederherstellung der Literatur und (die) höhere Aufklärung der Wissenschaft vorbereitete.*"<sup>1)</sup>

*Aufklärung, lumières, enlightenment, illuminismo, ilustracion*: das sind in den Sprachen Europas die Begriffe für die anbrechende neue Zeit. Allen diesen Bezeichnungen für die neue geschichtliche Epoche, in die Europa am Ende des 17. Jahrhunderts trat, ist die Inanspruchnahme der Lichtmetaphorik gemeinsam. Das *Licht der Vernunft* begann Europa zu *erleuchten*, verbreitete sich über England, Frankreich, Holland und Deutschland bis hinüber zur 'neuen Welt', erweckte einen hoffnungsvollen Fortschrittsglauben im Denken und Fühlen der Menschen und gab ihnen die Gewißheit, am Beginn einer neuen Epoche der Weltgeschichte zu stehen.

---

<sup>1)</sup> ders.: Über den Hang der Menschen, an die Magie und Geistererscheinungen zu glauben, a.a.O., Bd. 14, S. 324.



Aufklären, das bedeutete in der Vorstellung vieler damaliger Menschen: *"Wegräumen die mancherlei Hüllen und Decken von den Augen, Platz machen dem Licht in Herz und Verstand, daß es jenen erleuchte, dieses erwärme, und eintreten in die Gebiete der Wahrheit und der Ordnung, wo die Bestimmung des Menschen, die wahre Glückseligkeit thront."*<sup>1)</sup>

Ganz Europa begrüßte im 18. Jahrhundert die *"Fakel der Vernunft"* (Wieland) als neue Kraft, mit der von nunan die Welt zu bewältigen sei. Die Vernunft galt nunmehr ausschließlich als Wurzel aller Erkenntnis; der Vernunft zur Geltung zu verhelfen wurde zur Hauptaufgabe in allen Gebieten des Denkens, in der Theologie ebenso wie in der Philosophie, den Naturwissenschaften und den Künsten.

Kant hat in seinem Aufklärungsaufsatz den *"Wahlspruch"* der Aufklärung verkündet: *"Sapere aude! Habe den Muth, dich deines Verstandes zu bedienen!"*<sup>2)</sup> Der von Natur aus freie Mensch sollte endlich seine *"Faulheit und Feigheit"* überwinden, sollte frei von *"fremder Leitung"* zum Selbstdenken gelangen. Das mündige Subjekt wurde das Ziel aller Aufklärung, denn Aufklärung war *"der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit."*<sup>3)</sup>

---

1) Lorenz von Westrieder: *Sämtliche Werke*. Hrsg.: Ernst Grosse, Kempten 1832, Bd. 10: *Aufklärung in Bayern* (1780), S. 1 f.

2) Kant: *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, a.a.O., Bd. 9, S. 53.

3) ebd.

Den Weg zur Mündigkeit wies im Denken der Aufklärung die Vernunft. Vernunft begriff das 18. Jahrhundert als Vermögen des Menschen, in freier Selbstbestimmung planvoll, widerspruchsfrei, nach begründbaren und allgemein gültigen Zielen und Zwecken denken, empfinden und handeln zu können. Die Vernunft wurde verstanden als ordnungsverbürgendes Regulativ für das Handeln des Menschen, denn sich vernünftig zu verhalten bedeutete, in Übereinstimmung mit allgemein gültigen Zwecken zu handeln.

Anleitungen für vernünftiges Denken und Handeln boten Schriften wie Christian Wolffs: *Vernünfftige Gedancken von den Kräfften des menschlichen Verstandes und ihrem Richtigen Gebrauch in Erkänntniß der Wahrheit* (Halle 1712) oder: Hermann Samuel Reimarus: *Die Vernunftlehre, als eine Anweisung zum richtigen Gebrauch der Vernunft in der Erkenntniß der Wahrheit* (Hamburg 1756).

Das Recht zum Gebrauch der Vernunft hatte Thomasius schon am Ende des 17. Jahrhunderts grundsätzlich allen Menschen eingeräumt. Ihr Gebrauch sollte allen Menschen offenstehen, *"waserley Standes oder Geschlechts sie seyn."*<sup>1)</sup>

Unter den historischen Bedingungen anno 1699 war es eine revolutionäre und zugleich skandalöse Tat, diese Forderung zu erheben. Revolutionär, weil Thomasius ein Gleichheitsgebot aller Menschen vor der Vernunft einklagte. Skandalös, weil er bewußt die starren Grenzen des akademischen Gelehrtentums

---

1) Christian Thomasius: Einleitung zu der Vernunft-Lehre, worinnen durch eine leichte, und allen vernünftigen Menschen, waserley Standes oder Geschlechts sie seyn, verständliche Manier der Weg gezeigt wird, ohne die Syllogistica das Wahre, Wahrscheinliche und Falsche von einander zu entscheiden, und neue Warheiten zu erfinden, Halle 1699.

übergang und seine Schrift für eine breite Öffentlichkeit verfaßte; weil er sich polemisch gegen überkommenes akademisches Kastendenken aussprach und die Vernunft als Menschenrecht, also auch als Recht der ungebildeten Stände und der Frauen, deklarierte.

Kant hingegen war 1784 in seiner Vorstellung vom Gebrauch der Vernunft weit vorsichtiger, weit rückständiger. Zwar forderte auch er den Gebrauch der Vernunft, ihre praktische Anwendung in Staat und Gesellschaft mochte er jedoch nicht zugestehen. Den *"öffentlichen"* Gebrauch der Vernunft als Privileg der Gelehrten im wissenschaftlichen Diskurs in der 'Gelehrtenrepublik' wollte er gewährleistet wissen. Den *"Privatgebrauch"* jedoch, den einer in dem *"ihm anvertrauten bürgerlichen Posten oder Amte von seiner Vernunft (macht)"*<sup>1)</sup>, durfte die Obrigkeit getrost beschneiden, - frei nach dem Motto Friedrichs des Großen: *"Räsonniert, so viel ihr wollt, aber gehorcht!"*

## Kritik

Die allmähliche Nutzbarmachung der Vernunft, ihre schrittweise Anwendung in den Wissenschaften und den Künsten, führte im Verlaufe des 18. Jahrhunderts zu erheblichen Bewußtseinsveränderungen. Diese bewußtseinsverändernden Prozesse, deren Spuren in den Fortschritten der Wissenschaften ebenso zu finden waren wie in der damaligen Entwicklung der Kunst, wären nicht möglich gewesen, hätte sich die Kritik nicht gleichzeitig

---

1) Kant: a.a.O., S. 55.

mit der Vernunft entfalten können. Die schrittweise Emanzipation der Kritik aus der Botmäßigkeit der Theologie war ein unmittelbarer Bestandteil des Prozesses der Aufklärung. Vernunft und Kritik wurden in der Aufklärung gleichsam zu zwei Seiten einer Medaille, von der die eine ohne die andere nicht gedacht werden konnte. Für den Verlauf der Aufklärung waren Vernunft und Kritik wechselseitig konstitutiv, beide waren auch Losungsworte, die sich durch das gesamte Jahrhundert hindurchzogen.

In der Folge ihrer Freisetzung aus theologischer Einbindung (als Methode der Bibelexegese) erfaßte die Kritik alle möglichen Gebiete - die Literatur ebenso wie die Medizin, die Nationalökonomie oder die Pädagogik. Sie strebte danach, alle bisher geltenden Normen nach dem Maßstabe der Vernunft zu beurteilen und praktisch verändernd wirksam zu werden. Die Entfaltung der Kritik wurde zum Motor der literarischen Entwicklung, sie zog sich wie ein roter Faden durch die Literaturbewegung der Aufklärung: von Gottscheds *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (1730) zu Breitingers Gottsched-Replik *Critische Dichtkunst* (1740), zu Lessing, Wieland und Herder. Ähnliche Verbindungen lassen sich in der französischen und der englischen Literaturgeschichte dieser Epoche feststellen.

Wie sehr Kritik und Aufklärung zusammengehören, wird schon vordergründig deutlich, wenn man einige Buchtitel, die die europäische Aufklärung entscheidend geprägt haben, in Erinnerung ruft. Graciáns philosophisch-satirischer Roman *El Criticón* (1657), dessen Titel gut mit *Buch der Weltklugheit* zu übersetzen ist, eröffnete eine lange Reihe kritischer Schriften, die sich fortsetzen läßt über Pierre Bayles *Dictionnaire historique et critique* (1695/97) zu Pope's *Essay on criticism* (1711) bis hin zu Kants drei großen *Kritiken*, die gleichsam den Brennpunkt aller Kritik der Aufklärungszeit bilden.

Seit Kant hatte sich der Herrschaftsanspruch der Kritik durchgesetzt, die freie Entfaltung der Kritik als Voraussetzung von Aufklärung scheint seither selbstverständlich zu sein. In der Vorrede zu seiner ersten Kritik, in der Einleitung zur *Kritik der reinen Vernunft* (1781), hatte Kant unmißverständlich festgestellt: *"Unser Zeitalter ist das eigentliche Zeitalter der Kritik, der sich alles unterwerfen muß. Religion durch ihre Heiligkeit und Gesetzgebung durch ihre Majestät wollen sich gemeiniglich derselben entziehen. Aber alsbald erregen sie gerechten Verdacht wider sich und können auf unverstellte Achtung nicht Anspruch machen, die die Vernunft nur demjenigen bewilligt, was ihre freie und öffentliche Prüfung hat aushalten können."*<sup>1)</sup>

Die Kritik, die sich zu Beginn der Aufklärung bewußt von Staat und Kirche abgesetzt hatte, um sich frei entfalten zu können, besaß am Vorabend der französischen Revolution, als Kant ihren Herrschaftsanspruch ausgesprochen hatte, genügend eigene Autorität, die Legitimität von Staat und Kirche vor ihrem Richterstuhl zu prüfen. Die Etappen der Entfaltung der Kritik zeugen von der zunehmenden politischen Bedeutung, die ihr im Verlaufe des 18. Jahrhunderts zukam. Von der theologischen Bibelkritik des Mittelalters wandelte sie sich zur literarisch-philosophischen Kritik, um schließlich in eine mehr oder weniger direkte Kritik an den herrschenden Zuständen zu münden.

---

<sup>1)</sup> Kant: Kritik der reinen Vernunft. Vorrede, a.a.O., Bd. 3, S. 13.

## Religion

Der Prozeß der freien Entfaltung von Vernunft und Kritik, der seit dem Ende des 17. Jahrhunderts die Aufklärung in Gang hielt, führte zu einer tiefgreifenden Weltbildveränderung. Die traditionelle Daseinsordnung der hierarchisch gegliederten Ständegesellschaft zerbrach unter dem Druck gesellschaftlicher Transformationsprozesse. Der allmähliche Aufstieg des bürgerlichen Mittelstandes sprengte die starre Ordnung der Ständegesellschaft, die das gesamte Mittelalter hindurch nahezu unverändert bestanden hatte.

Im Bewußtsein des 18. Jahrhunderts galt dennoch die ständische Gliederung der Gesellschaft noch lange als natürlich, da sie durch ihren langen Bestand im Mittelalter traditionell gestützt war und darüber hinaus durch die universelle christliche Heilsordnung legitimiert wurde. Der ständischen Gesellschaftsordnung lag die christliche *ordo*-Idee zugrunde, die von einer gottgewollten Weltordnung ausging, deren zentrale Bestandteile die Stände und eine gottgewollte Obrigkeit waren. Der Glaube an diese Ordnung war das gesamte 18. Jahrhundert hindurch trotz vielfältiger gesellschaftlicher Umbrüche weit verbreitet. Daß dieser Glaube zudem noch einflußreich war, belegen zahlreiche Zensurmaßnahmen und andere Gewaltakte, mit denen die Aufklärer zu kämpfen hatten und deren Zweck einzig die Konservierung überkommener Gesellschafts- und Herrschaftsverhältnisse war.

Der allmähliche Verfall dieser 'gottgewollten' ständischen Ordnung führte zu einer, wie Rolf Grimminger sagt, "veränderten Aneignung der einheimischen Bewußtseins-traditionen"<sup>1)</sup>,

---

<sup>1)</sup> Rolf Grimminger: Aufklärung, Absolutismus und bürgerliche Individuen. Über den notwendigen Zusammenhang von Literatur, Gesellschaft und Staat in der Geschichte des 18. Jahrhunderts. In: Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 3, 2 Teilbände, Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680-1789. Hrsg.: Rolf Grimminger, München 1980, Bd. 1, S. 27.



zur Säkularisierung ehemals gültiger religiöser Wahrheiten. Die deutsche Aufklärung - so schreibt Grimminger weiter - "säkularisiert die traditional-religiöse Heilsgeschichte des Christentums und seiner Moral zu einer Heilsgeschichte in dieser und für diese Welt. Sie entfremdet die Idee einer universal möglichen Ordnung ihrer ausschließlichen christlichen Verbindung mit dem 'Übernatürlichen' Jenseitsbezug der Offenbarung, um die Energie des Menschen zur Veränderung der gegebenen und 'natürlichen' Welt freisetzen zu können."<sup>1)</sup>

Dieser Prozeß der Säkularisierung religiöser Glaubenswahrheiten ließ in Deutschland christliche Glaubensgehalte, z.B. die Vorstellung von einer jenseitigen Heilsordnung, weitgehend unangetastet. Als praktische Reformbewegung jedoch veränderte die Aufklärung viele der bisher gültigen Glaubensannahmen. Unter dem Einfluß der Aufklärung wurde die Religion zunehmend mehr als Mittel zum besseren Leben verstanden, erhielt also einen starken lebenspraktischen Bezug. Hatte Luther den Glauben von äußeren Einflüssen wie dem Ablass befreit und zu einer inneren Frage, zur Frage des Gewissens gemacht, so wandte sich die Theologie unter dem Einfluß der Aufklärung wieder dem Diesseits zu. Das Wesen der Religion - so schrieb der Theologe Töllner - liege *"nicht im Glauben, sondern im Leben, nicht in der Erkenntnis, sondern in den Handlungen."*<sup>2)</sup>

Die praktisch gelebte Religion, die seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts kontinuierlich an Einfluß gewann, repräsentierte in besonderer Weise die religiöse Sammlungsbewegung der Pietisten. Der Einfluß der Pietisten auf die deutsche Aufklärung und die Literaturentwicklung dieser Epoche war

---

1) ebd.

2) Johann Gottlieb Töllner: Das Wesentliche in der Religion. Zit. nach Klaus Scholder: Grundzüge der theologischen Aufklärung in Deutschland. In: Franklin Kopitzsch: Aufklärung, a.a.O., S. 300.

erheblich, besonders in der Phase der Empfindsamkeit (etwa seit 1750), als eine neu aufgelebte Genre, die religiöse Erbauungsliteratur, immer weitere Kreise der bisher illiterate unteren Gesellschaftsschichten erreichte.

Nach sehr unscheinbaren Anfängen war der Pietismus eine Macht in Deutschland geworden, deren Bedeutung für das geistige Leben nicht unterschätzt werden darf. Mit seiner Betonung des Gefühlslebens war er ein Protest gegen den Rationalismus der Frühaufklärung; mit seiner Ablehnung des Dogmatismus ein Protest gegen die Orthodoxie; mit seiner Mißachtung ständischer Unterschiede ein Protest gegen die sonst so strikte gesellschaftliche Ordnung, die schon beim Eintritt in eine Kirche allen sichtbar zeigte, wo die Oberen und wo die Unteren zu sitzen hatten, - kurz, die Pietisten waren Protestanten in einem sehr ursprünglichen Sinne und galten deshalb den Behörden als subversiv, zumal sie, wie die Freimaurer, über die Landesgrenzen hinweg ihr heimliches Reich aufbauten.

Trotz heterogener Erscheinungsweisen war der Pietismus seinem Wesen nach eine Mischung aus religiös verinnerlichter Subjektivität und dem harten Rationalismus von Pflicht und Nutzen. Als religiöse Erneuerungsbewegung war er geradezu prädestiniert, zur Religion des heranwachsenden Mittelstands zu werden. Er bot der im Verfall der ständischen Ordnung freigesetzten Subjektivität der neuen bürgerlichen Individuen Raum zu ihrer Entfaltung und legitimierte zugleich die asketischen Pflichten, die der ökonomische Aufstieg erforderte.

Die Dialektik von schwärmerischer Religiösität und hartem ökonomischen Kalkül, die den Pietismus ausmachte, hat Karl Philipp Moritz in *Anton Reiser* in der Figur des Hutmakers Lobenstein anschaulich dargestellt. Lobenstein, zu dem Anton in die Hutmacherlehre geschickt wurde, konnte "zuweilen stundenlange Stunden predigten gegen das ganze menschliche Geschlecht halten. Mit einer

*sanften Bewegung der rechten Hand teilte er dann Segen und Verdammnis aus. (...) Die Nutzenanwendung lief dann, politisch<sup>+</sup> genug, darauf hinaus, daß er seine Leute zum Eifer und zur Treue in seinem Dienste ermahnte, wenn sie nicht ewig im höllischen Feuer brennen wollten."*<sup>1)</sup>

Aus eigener leidvoller Erfahrung sprach Karl Philipp Moritz hier aus, was der Pietismus, der schmerzliche Identitätsprobleme in seiner Jugend verursacht hatte, in Wirklichkeit war: die Legitimation praktisch gelebten bürgerlichen Verhaltens, in diesem Falle die offensichtliche Legitimation von Ausbeutung.

#### Periodisierung der Aufklärung

Das Zusammengehen der drei entscheidenden Triebfedern der Aufklärung, die Dialektik von Vernunft (mit ihrer am mathematisch-naturwissenschaftlichen Denken orientierten Nützlichkeitsmaxime) und Kritik (mit ihrem Zweifel an bisher gültigen Erkenntnissen) und religiöser Erneuerung (mit ihrer lebenspraktischen Tendenz) deutet darauf, was die Aufklärung im Geschichtsverlauf war: sie war - nach einem Wort von Werner Krauss - "die Epoche der geistigen Sammlung und Bewußtseinsbildung des deutschen Bürgertums."<sup>2)</sup>

Mehr noch als in Frankreich, wo zumindest Teile der Aristokratie Initiatoren der Aufklärung waren, war in Deutschland die Aufklärung eine bürgerliche Bewegung. Der Prozeß der deutschen Aufklärung macht dies in jeder seiner einzelnen Phasen deutlich.

---

<sup>+</sup>) Politisch: das Wort hat hier die alte Bedeutung, die um 1700 allgemein war und noch zu Moritzens Zeit häufig vorkam: weltklug, praktisch, schlau, diplomatisch, und zwar in bezug auf den einzelnen, das Individuum.

<sup>1)</sup> Karl Philipp Moritz: Anton Reiser, Stuttgart 1979, S. 62 f.

<sup>2)</sup> Werner Krauss: Studien zur deutschen und französischen Aufklärung, Berlin 1963, S. 313.

Eine Unterteilung dieses Sammlungsprozesses in drei Phasen, in die Früh-, die Hoch- und die Spätaufklärung, bietet sich aus Gründen einer anschaulicheren Darstellung an. Sie hat jedoch nur systematischen Wert. Keinesfalls bedeutet diese Einteilung, der Prozeß der Aufklärung habe sich in jeweils abgeschlossenen und einheitlichen Stufen vollzogen.

Die systematische Unterteilung wirft jedoch die grundsätzliche Frage auf, ob sich der Prozeß der Aufklärung periodisieren läßt. Lassen sich genaue zeitliche Festlegungen überhaupt machen? Läßt sich der Verlauf der Aufklärung in verschiedene Phasen einteilen, ohne daß er so seinen Charakter als stetiger Prozeß der bürgerlichen Bewußtseinsbildung verliert?

Bisher sonderte die Literaturgeschichtsschreibung die unterschiedlichen literarischen Strömungen des 18. Jahrhunderts jeweils einzeln ab, sie fächerte die Literaturbewegungen dieser Epoche in 'Aufklärung', 'Rokoko', 'Empfindsamkeit' und 'Sturm und Drang'. Gleiches gilt für die Theatergeschichtsschreibung. Kindermann teilte seine *Europäische Theatergeschichte* ebenfalls in die Perioden des höfischen Rokoko, der Aufklärung und des Sturm und Drang.

Diesem traditionellen Verständnis entsprechend wurden der Sturm und Drang und die Empfindsamkeit als Oppositionsbewegungen gegen die Aufklärung verstanden: die Aufklärung wurde auf das Werk und das Wirken einzelner reduziert.<sup>1)</sup>

---

1) Die Reduzierung der Aufklärung auf die Zeitspanne von Gottsched bis Lessing hat etwa Kurt Wölfel noch vor wenigen Jahren in einem Aufsatz mit dem Titel *Moralische Anstalt. Zur Dramaturgie von Gottsched bis Lessing* tatkräftig unterstützt. Dort schreibt Wölfel, die Periode der Aufklärung charakterisierend: "Deren Einheit (der Aufklärung, A.S.) besteht darin, daß bei Gottsched die Literatur der Aufklärung zu florieren beginnt und bei Lessing, ihrem Vollen-der und Überwinder (!), endet."  
In: Reinhold Grimm (Hrsg.): *Deutsche Dramentheorie I, Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland*, Wiesbaden 1978, S. 47.

Inzwischen haben sozialgeschichtliche, literaturgeschichtliche und soziologische Untersuchungen über das 18. Jahrhundert zu einem weit umfassenderen Aufklärungsverständnis geführt, als dies vorher in den Darstellungen der Aufklärung üblich war.<sup>1)</sup> Das durch diese Untersuchungen veränderte Verständnis der Aufklärung als Prozeß der geistigen Sammlung und Bewußtseinsbildung des Bürgertums ermöglicht es, die vielfältigen Strömungen der deutschen Aufklärung einheitlich zu fassen. Der Sturm und Drang und die Empfindsamkeit sind nach diesem Verständnis keineswegs Oppositionsbewegungen zur Aufklärung, sondern Bestandteile des Prozesses der Aufklärung, wie sie auch tatsächlich in der historischen Realität des 18. Jahrhunderts "ein Nebeneinander"<sup>2)</sup> waren.

---

1) Georg Lukács hat sich dagegen ausgesprochen, "die inneren, durchaus fruchtbaren Widersprüche der Aufklärung in mechanisch-ausschließende Gegensätze einander fremder Lager (umzudichten)," wie es viele Literaturgeschichten, z.B. Fritz Martinis *Deutsche Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, machen. Neuere Darstellungen haben den Versuch unternommen, die Widersprüche der Aufklärung mit Hilfe eines breiteren Aufklärungsverständnisses produktiv zu lösen. Die von Rolf Grimminger herausgegebene *Sozialgeschichte der deutschen Literatur* ist das wohl beste Beispiel für ein solch umfassendes Aufklärungsverständnis, das über literarische Einzeluntersuchungen hinausgeht und die Struktur der politischen Verhältnisse ebenso einbezieht wie literaturgesellschaftliche Prozesse, Fragen des allgemeinen Bewußtseinswandels u.s.w. Ein umfassendes Aufklärungsverständnis findet sich ebenso bei Mattenklott/Scherpe (Hrsg.): *Westberliner Projekt: Grundkurs 18. Jahrhundert*, Kronberg/Ts. 1974. Georg Lukács: *Größe und Grenzen der deutschen Aufklärung*. In: Peter Pütz (Hrsg.): *Erforschung der deutschen Aufklärung*, Königstein/Ts. 1980, S. 114.

2) Kopitzsch: *Forschungsbericht*. In: Kopitzsch: *Aufklärung*, a.a.O., S. 44.



## Phasen der Aufklärung

Mit seinen vielfältigen, einander zuweilen sehr gegensätzlichen Bewegungen erstreckte sich der Prozeß der Aufklärung nahezu über das gesamte 18. Jahrhundert. Er nahm seinen Ausgangspunkt in einem strukturell veränderten Weltbild, das entscheidend durch neue Erkenntnisse in den Naturwissenschaften geprägt wurde, die sich ihrerseits bis in die Renaissance zurückverfolgen lassen. Seinen Kulminationspunkt fand er in der französischen Revolution, wo das Gedankengut der Aufklärung sozusagen materielle Gestalt annahm. Spätestens mit Beginn der Ära Napoleon und ihren für die Geschichte Deutschlands und Europas grundlegenden Konsequenzen endete die Epoche der Aufklärung. Die zeitliche Abfolge dieses überaus vielfältigen Prozesses und die ausschnitthafte Darstellung seiner Einwirkungen auf die deutsche Literatur- und Theaterentwicklung über fast hundert Jahre machen es unumgänglich, den Verlauf der Aufklärung in ein jeweils überschaubares geschichtliches Kontinuum einzuteilen. Aus dieser Notwendigkeit erfolgt die Unterteilung des Prozesses der Aufklärung in drei Phasen: die Früh-, die Hoch- und die Spätaufklärung.

In ihrer ersten Phase, die mit der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert begann und sich bis zur Jahrhundertmitte erstreckte, war die Aufklärung in Deutschland eine protestantisch-städtische Teilkultur, die sich an den Sammelpunkten des kommerziellen und literarischen Lebens, vor allem in Hamburg, Leipzig und Zürich entwickeln konnte. In protestantischen Städten entstand damals eine literarische Journalistik in Form der moralischen Wochenschriften, die bevorzugt vom städtischen Bürgertum gelesen wurde. Hier entwickelten sich Vorformen einer kritischen Dramatik deutscher Sprache, hier etablierten sich gleichfalls die ersten Wanderbühnen. An den Universitäten dieser Städte wurde eine aufgeklärte Philosophie gelehrt, von hier aus fanden aufgeklärte Staatsphilosophien ebenso ihre Verbreitung wie neue pädagogische Ideen, neue medizinische Erkenntnisse und vieles andere mehr.



Die zweite Phase der Aufklärung, die etwa um die Mitte des Jahrhunderts zu datieren ist und die eng mit dem Namen Lessings verbunden ist, hatte gleichfalls einen überwiegend bürgerlich-städtischen Charakter. Die Träger der Aufklärung, die in dieser zweiten Phase verstärkt in den Zeitungsredaktionen, an den Universitäten und in den Institutionen des Staates und der Gesellschaft das Gedankengut der Aufklärung zu verbreiten suchten, waren überwiegend bürgerlicher Herkunft, das Publikum, das sie ansprachen, war der neue Mittelstand. In dieser Zeit entstanden literarische Kunstwerke von Lessing, Wieland, Klopstock und anderen, die in Form und Gehalt zu Mustern der neuen bürgerlichen Kultur wurden und die auch heute noch zum Kanon der Literatur gehören. Die literarischen Zeugnisse aus der Zeit der Frühaufklärung dagegen sind heute allenfalls für akademische Spezialuntersuchungen von Interesse. Ebenfalls in diese Zeit fiel der Beginn des bürgerlichen Literaturtheaters, des Theaters, das bevorzugt die neue deutsche Dramatik auf die Bühne brachte.

Die dritte Phase der Aufklärung, die Zeit des Sturm und Drang (etwa seit 1770), trug am eindeutigsten die Merkmale einer bürgerlich-radikalen Bewegung. Die Genese der mittelständischen Intelligenz war zu dieser Zeit weit fortgeschritten, der literarische Markt war inzwischen in einem bisher nicht gekannten Maße expandiert und trug schon eindeutige Züge des beginnenden Kapitalismus. Zu dieser Zeit begann sich verstärkt eine bürgerliche Öffentlichkeit zu regen, viele, oft noch junge Autoren aus dem Mittelstand meldeten sich auf dem literarischen Markte zu Worte. Radikaler als zuvor artikulierten sich in der Dramatik des Sturm und Drang das politische Unbehagen der jungen mittelständischen Intelligenz. Die Kritik an der Ständegesellschaft und am absolutistischen Regime der Fürste wurde eindeutiger, der Ruf nach Freiheit unüberhörbar.

Das inzwischen etablierte deutschsprachige Literaturtheater erhielt in der Vorstellung der jungen Nachwuchsautoren die Aufgabe eines moralischen Gerichts. Als 'moralische Anstalt' sollte es öffentlich Gericht halten über die unmoralischen Zustände in Staat und Gesellschaft. Es sollte, als Antipode zur bestehenden Gesellschaft, eine bessere Welt antizipieren, sollte als Ausgangspunkt für eine Revolutionierung der ständischen Herrschafts- und Gesellschaftsordnung dienen.

Während dieser drei Phasen verdichtete sich jener bürgerliche Sammlungs- und Bewußtseinsbildungsprozeß immer mehr. Immer eindeutiger formierte sie im Verlaufe dieses Prozesses die Kultur und die Moral des neuen Mittelstandes, bis sie sich schließlich gegen Ende des 18. Jahrhunderts mit all ihren inzwischen sichtbaren Widersprüchen durchsetzen sollten.

## II. DIE RATIONALISTISCHE FRÜHAUFKLÄRUNG

### Vernünftiges Handeln und die Utopie von der Glückseligkeit

*"Thue, was dich und deinen Zustand vollkommener machet, und unterlaß, was dich und deinen Zustand unvollkommener machet."* So lautete das *"Gesetze der Natur"*, das Christian Wolffs *Vernünftige Gedancken von der Menschen Thun und Lassen*, zur Beförderung der Glückseligkeit, den Liebhabern der Wahrheit 1720 in Halle verkündeten. *"Da diese Regel sich auf alle freyen Handlungen der Menschen erstrecket, so hat man kein anderes Gesetze der Natur mehr nöthig, sondern alle besondere Gesetze müssen daraus erwiesen werden."*<sup>1)</sup>

Und weiter hieß es bei Wolff: *"Da nun die Einsicht in den Zusammenhang der Dinge die Vernunft ist, so wird das Gute und das Böse durch die Vernunft erkannt. Und demnach lehret uns die Vernunft, was wir thun und lassen sollen, das ist, die Vernunft ist die Lehrmeisterin der Gesetze der Natur."*<sup>2)</sup>

Diese wenigen Zeilen, der Wolffschen Moralphilosophie entnommen, enthalten in nuce all die Vorstellungen, die die Aufklärung des 18. Jahrhunderts bestimmten. Das unerschütterliche Vertrauen in die Macht der Vernunft, das Zentralmotiv der Aufklärung, ist offensichtlich.

Die Vernunft, aus allen theologischen Rückbindungen befreit, war das alles beherrschende Prinzip, aus ihr und durch sie leiteten sich alle Regeln ab, bei Wolff wurde sie selbst zur *"Lehrmeisterin"* der Naturgesetze. Die Vernunft war folg-

---

1) Christian Wolff: *Gesammelte Werke*. Hrsg.: Werner Arndt, Hildesheim/New York 1976, Bd. 4, S. 16.

2) ebd.: S. 18.

lich auch die zentrale Kategorie aller ethischen Vorstellungen, denn aus der Vernunft erwuchs nach Wolff die richtige Vorstellung von Gut und Böse. Das in der vernünftigen Einsicht gegründete Erkennen führte gleichsam naturgesetzlich zum richtigen Handeln, denn *"wer (...) sein Thun und Lassen nach der Vernunft einrichtet, das ist, vernünftig handelt, der lebet nach dem Gesetze der Natur."*<sup>1)</sup>

Das oberste Sittengesetz dieser Philosophie, Wolffs Handlungsmaxime: *'thue, was deinen und deiner Mitmenschen Zustand vollkommener macht und unterlaß alles, was dies verhindert'* offenbarte ein weiteres, die Aufklärung in ihrem Inneren treibendes Motiv: die Utopie von der irdischen Vollkommenheit.

An die Stelle der Religion, bei der bisher alle Vollkommenheitsvorstellungen zu Hause waren, trat in der Aufklärung die Vernunft als neuer, als weltlicher Garant für Vollkommenheitsideale. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts schließlich wurde die Vernunft als Garant für Vollkommenheit von der inzwischen autonom gewordenen Kunst abgelöst. Die ehemals religiöse Idee von der Vollkommenheit war nunmehr endgültig säkularisiert. In der Philosophie der Frühaufklärung eröffnete vernünftiges, das hieß bei Wolff automatisch auch naturgemäßes Handeln, den Weg zur Vollkommenheit und führte in ein Leben der *Glückseligkeit*. Glückseligkeit, neben Vernunft und Kritik das dritte Schlagwort des 18. Jahrhunderts, war der praktische Endzweck aller Vernunft.

Das immerwährende Fortschreiten in einem 'tugendhaften' Leben zur Glückseligkeit war jedoch nicht allein das Ziel einzelner Menschen, sondern zugleich das Ziel der gesamten Menschheit. Sollte das Ziel, die vollkommene Glückseligkeit, d.h. das Gemeinwohl von Gesellschaft und Staat, erreicht werden, so

---

<sup>1)</sup> ebd.

mußte für das gemeinschaftliche Zusammenleben der Menschen dasselbe Sittengesetz verbindlich gelten. Jeder durfte lediglich nur so handeln, daß er die Vollkommenheit des eigenen Zustands erhielt bzw. beförderte, er hatte alles zu unterlassen, was dieses Ziel möglicherweise gefährden konnte. Diese ethische Norm mit ihrer anspruchsvollen Konsequenz, dem Zustand der vollkommenen Glückseligkeit des einzelnen in Harmonie mit der Gesellschaft und dem Staate, hatte sich als philosophische Lehre bereits zu Wolffs Lebzeiten durchgesetzt. Viele Anhänger dieser Ethik sorgten trotz erheblicher Widerstände von religiöser Seite für eine wirksame Verbreitung. An den Universitäten fand die neue Lehre schnell eine große Verbreitung, in den Redaktionen der moralischen Wochenschriften wurde sie oftmals zur trivialen Lebensphilosophie verdünnt. Die in Wolffs Philosophie angelegte Utopie von der irdischen Vollkommenheit tauchte als Utopie von einer vernünftigen Praxis das gesamte 18. Jahrhundert hindurch in immer wieder variierten Form auf. Die Vernunft und das aus ihr resultierende vernünftige Handeln mit seinem Endzweck, der Glückseligkeit, erstreckte sich auf alle Gebiete des Denkens: sei es auf die theoretische Erkenntnis mit ihrem Ziel, dem Erkennen der Wahrheit, oder auf das ökonomische und praktische Handeln und seinen Zweck, das 'Nützliche', oder auf die Kunst, deren Sinn die Aufklärung im Horazischen "*prodesse et delectare*"<sup>1)</sup>, im Nützen und Ergötzen sah.

---

1) Quintus Horatius Flaccus: *Aut prodesse volunt aut delectare poetae aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.* Freudig zu stimmen und nützlich zu sein sind die Ziele des Dichters, oder praktische Lehren mit weiterem Vortrag zu einen. *Ars Poetica*, Vers 333/34, Zürich 1961, S. 34

## Maßstab des Handelns: der Nutzen

Der Nutzen, der im praktischen Leben wie in der Literatur gleichermaßen als Wertkategorie galt, war ein grundlegender Bestandteil der Aufklärungsutopie von einer vernünftigen Praxis. Als Wertkategorie ist der Nutzen bürgerlichen Ursprungs. Seit der Frühaufklärung orientierte sich der Nutzen am ökonomisch meßbaren Erfolg, dem obersten Maßstab bürgerlichen Denkens und Handelns. In der Literatur hatte der Nutzen die Demonstration eines moralischen Lehrsatzes zur Aufgabe, nach dem Gottsched-Rezept: man wähle einen a priori gültigen moralischen Lehrsatz der Vernunft und konzipiere, den Erfordernissen der jeweiligen Gattung entsprechend, eine passende Handlung.<sup>1)</sup> Oder er bezog sich zumindest auf eine 'Moral', wie in der Fabelliteratur, die in der frühen Aufklärung eine Blütezeit hatte.

- 
- 1) "Zu allererst wähle man sich einen lehrreichen moralischen Satz, der in dem ganzen Gedichte zum Grunde liegen soll, nach Beschaffenheit der Absichten, die man sich zu erlangen, vorgenommen. Hierzu ersinne man sich eine ganz allgemeine Begebenheit, worinn eine Handlung vorkommt, daran dieser erwählte Lehrsatz sehr augenscheinlich in die Sinne fällt. Zum Exemplum: Gesetzt, ich wollte einem jungen Prinzen die Wahrheit beybringen: Ungerechtigkeit und Gewaltthätigkeit wären abscheuliche Laster. Diesen Satz auf eine angenehme Art recht sinnlich und fast handgreiflich zu machen, erdenke ich folgende allgemeine Begebenheit, die sich dazu schicket; indem man daraus die Abscheulichkeit des gedachten Lasters sonnenklar sehen kann. 'Es war jemand, wird es heißen, der schwach und unvernünftig war, der Gewalt eines Mächtigen zu widerstehen. Dieser lebte still und friedlich; that niemanden zu viel, und war mit dem wenigen vergnügt, was er hatte. Ein Gewaltiger, dessen unersättliche Begierden ihn verwegen und grausam machten, ward dieses kaum gewahr, so griff er den Schwächeren an, that mit ihm, was er wollte, und erfüllte mit dem Schaden und Untergange desselben seine gottlose Begierden.' Dieses ist der erste Entwurf einer poetisch-moralischen Fabel. Die Handlung, die darinn steckt, hat die folgenden vier Eigenschaften: 1) Ist sie allgemein, 2) nachgeahmt, 3) erdichtet, 4) allegorisch, weil eine moralische Wahrheit darinn verborgen liegt. Und so muß eben der Grund aller guten Fabeln beschaffen seyn, sie mögen Namen haben, wie sie wollen."
- Gottsched: Versuch einer critischen Dichtkunst. (Unveränderter photomechanischer Nachdruck der 4. vermehrten Auflage von 1751), Darmstadt 1962, § 21, S. 161 f.



Auch die Theaterentwicklung der Aufklärung unterlag dem Diktat der Nützlichkeit. Wolff widmete in seinen *Vernünfftigen Gedanken von dem gesellschaftlichen Leben der Menschen* der Bühne eine für damalige Verhältnisse bemerkenswerte Aufmerksamkeit. In seinem Entwurf eines wohlbestellten Staates hatte die Schaubühne ihren festen Platz, diente sie doch dem moralischen Erkenntnisgewinn des Einzelnen, der diese Einsicht sodann in moralische Handlungen umsetzte und damit dem angestrebten Ziel, der vollkommenen (bürgerlichen) Gesellschaft, ein Stück weiter zu ihrer Realisierung verhalf.<sup>1)</sup>

Gottscheds Theaterreform war der pragmatische Nachvollzug dieser bei Wolff theoretisch vorformulierten Aufgabe der Schaubühne. Sie geschah in der Absicht, eine für alle Volksschichten sowohl 'nützliche' wie 'vergnügsame' Theaterkultur aufzubauen und für sie deutsche 'Originalstücke' mit entsprechenden moralischen Lehrsätzen bereitzustellen. Selbst die spätaufklärerische Vorstellung von der Schaubühne als moralischer Anstalt trug noch deutlich die Züge des Nützlichkeitsdenkens.

---

1) "Derowegen da die Comödien Vorstellungen der freudigen Begebenheiten der Menschen durch lebendige Personen sind; hingegen Tragödien der Trauer-Fälle: so sind Comödien und Tragödien sehr dienlich zur Besserung der Menschen, wenn die Tugenden und Laster nach ihrer wahren Beschaffenheit vorgestellt werden, absonderlich aber darauf gesehen wird, daß man zeiget, wie die freudigen Begebenheiten aus der Tugend, hingegen die Trauer-Fälle aus dem Laster kommen, indem es doch endlich bey aller Lenckung des Willens darauf ankommet, daß man den Erfolg der Handlung vorher siehet."

Wolff: *Vernünfftige Gedanken von dem gesellschaftlichen Leben der Menschen und Insonderheit dem gemeinen Wesen*, a.a.O., Bd. 5, S. 275 f.

Für die gesamte Aufklärung lasse sich - so resümiert Rolf Grimminger - als grundlegende Lehre festhalten, "daß man alles und jedes nach dem Diktat des Nutzens klug zu beurteilen habe und es lernen müsse, sowohl menschliches Handeln als auch die außermenschliche Natur einem Erwerbszweck instrumentell unterzuordnen."<sup>1)</sup>

### Gelebte 'Glückseligkeit': der Bürger Pasiteles

Den ursprünglich bürgerlichen Charakter des Nützlichkeitsdenkens und dessen regulative Funktion für das Handeln im bürgerlichen Leben haben seit der Frühaufklärung die moralischen Wochenschriften deutlich herausgestellt. Sie waren die literarischen Vermittler, die dem Aufklärungsgedankengut praktische Gestalt gaben. Sie übersetzten die ethischen Maximen der Aufklärung in Handlungsanweisungen, sie formulierten als Gegenbilder zur höfisch-galanten 'Unart' die wahre und tugendhafte bürgerliche Lebensart.

Ein Beispiel für solch vorbildliches wie glückseliges Leben gab der Hamburger *Patriot*, gleichsam als Vermächtnis an seine Leser, in seiner vorletzten Ausgabe vom Dezember 1726. *Der Patriot* portraitierte in dieser 155. Nummer einen Kaufmann namens Pasiteles und schuf damit bewußt den Idealtypus des Bürgers, wie ihn die frühe Aufklärung sich vorstellte.

Pasiteles wurde vom *Patrioten* als ein Mann von solider Bildung eingeführt. Er hatte eine "vernünftige" Erziehung, hatte Latein, Philosophie, die "kaufmännischen Wissenschaften" und moderne Sprachen studiert, war in Geographie, Mathematik und Politik gleichermaßen bewandert und hatte statt der für Aristokraten

---

<sup>1)</sup> Rolf Grimminger: a.a.O., S. 18.

üblichen "Cavaliersreise" eine sorgfältig geplante Informations- und Studienreise zur Vorbereitung seiner Kaufmannslaufbahn unternommen. Nach Hamburg zurückgekehrt, begann er systematisch seine Karriere, übernahm gemeinnützige Ehrenämter und "entbrach sich nicht nur seiner eigenen Geschäfte, sondern auch seiner nöthigen Ruhe, so oft er der Stadt zu dienen wußte. (...) In Bürgerlichen Zusammenkünften und Collegien hat man an seiner Stimme, oder an seinen Vorschlägen nie was einfältiges auszusetzen gefunden. (...) Niemand hatte jemahls einen richtigern und edlern Begriff von der wahren Bürgerlichen Freiheit gehabt, als unser Pasiteles. Durch denselben Begriff wurden alle seine Gedancken, Vorstellungen und Unternehmungen dergestalt regieret, daß er allemahl, mit gründlichem Bedachte und freudigem Vertrauen, auf einer untadeligen Mittel-Straße daher gieng, und weder an der einen Seite denjenigen zu nahe kam, die mit rohem Eigensinne über Gesetze und Obrigkeit herfahren, noch an der andern sich zu denen gesellte, die mit knechtischer Heucheley alle wolhergebrachte Rechte einem Ehr-getzigen Eigennutze, oder einer unlöblichen Familien-Sucht aufopfern. (...) In seiner äußerlichen Aufführung war alles anständig, proper, und von gutem Geschmack; aber auch alles bürgerlich. Er kannte und setzte unvergleichlich die Grenzen zwischen einem bürgerlichen Wolstande, und einer adelichen oder höfischen Lebens-Art. Bey dieser, wuste er, daß viele seines gleichen es nicht höher, als auf einen Affen gebracht hatten, da sie bey jenem würden Männer geblieben seyn. Er bewohnte ein nützliches und angenehmes Gebäude, aber keinen Pallast. Sein Tisch war selten ohne einen klugen und vertrauten Freund, aber nimmer eine offene Tafel. In seiner und der Seinigen Kleidung muste nichts erscheinen, was man Pracht oder Thorheit nennen konnte, weil

er wol wuste, daß sein bloßes Geld ihm keinen Stand noch einen Frey-Brief wider das Auslachen geben würde."

Der Patriot schilderte im folgenden noch Pasiteles' Lebensstil, er äußerte sich zu den Grundsätzen in der Erziehung seiner Kinder und kulminierte in einem Wort der Pasiteles: "Viel Verstand (...) und wenig Geräusch, brave Mittel, und wenig Figur sind die Eigenschaften solcher Bürger, die eine Republic in den Stand setzen, das sie innerlich mehr Kräfte, und äußerlich weniger Nachstellungen hat."<sup>1)</sup>

Das vom Patrioten gezeichnete Bild des Kaufmanns Pasiteles hat exemplarischen Wert, da es deutlich die schon in der frühen Aufklärung vorfindliche Bürgerlichkeit zeigte. Als neuer Typus wird Pasiteles selbstbewußt mit der Vokabel "bürgerlich" gekennzeichnet. Der Bürger Pasiteles repräsentiert eine neue Lebensauffassung, die in bewußter Distanz zur höfisch-galanten Lebensart gehalten ist. "Bürgerlich" gebraucht Der Patriot hierbei als neuen Wertbegriff in Abgrenzung zur höfisch-galanten Kleidertracht, zugleich aber versteht er "bürgerlich" als eigenständige Verhaltensdisposition. Bürgerliche Lebensart wird somit nicht nur als defensive Abgrenzung zur adelig-höfischen Lebensweise verstanden. Sie ist vielmehr ein offensives Lebenskonzept, und dies nicht nur für Bürger, sondern für die gesamte Menschheit, denn das neue Konzept beruft sich auf Vernunft, Tugend und eine durchaus nützlich verstandene Religion, auf Werte also, die nach dem Selbstverständnis der Zeit grundsätzlich für alle Menschen verbindlich sind.

---

<sup>1)</sup> Der Patriot, a.a.O., Bd. 3, S. 412 ff.

*Der Patriot* nennt gleichfalls das politische System, wo sich der ideale Bürger am ehesten entwickeln kann: die Republik. Als Staatsverfassung hatte sich die Republik schon im Mittelalter in den Städten, der Heimat des Bürgers, entfalten können. Als politisches System ist die Republik besonders geeignet, die bürgerlichen Interessen zu verwirklichen, bietet sie doch dem Bürger nicht nur ein Mitspracherecht, sondern auch Entscheidungsbefugnisse über alle öffentlichen Angelegenheiten.

#### Moralische Wochenschriften als Aufklärungsinstrumente

Aus dem idealen Bild des Bürgers und seinen vorbildlichen Eigenschaften, die *Der Patriot* 1726 beschrieb, sind im Verlaufe des 18. Jahrhunderts tatsächliche Eigenschaften des Bürgers geworden: sein ökonomisches Denken und Haushalten sowie sein breites, philosophisch orientiertes Bildungsideal haben sich durchgesetzt. Moralische Wochenschriften wie *Der Patriot* waren, vor allem in ihrer Blütezeit zwischen 1740 und 1760, für die Konstitution und die Durchsetzung dieses neuen Selbstverständnisses des Bürgers von einer besonderen Bedeutung. Trotz relativ geringer Auflage fanden sie durch ihren Abonnementvertrieb eine breite, vornehmlich bürgerliche Leserschaft. Sie konstituierten durch Lesezirkel eine literarisch-politische Öffentlichkeit und beeinflussten so direkt den geistigen und bewußtseinsmäßigen Sammlungsprozeß des Bürgertums. Die moralischen Wochenschriften trugen entscheidend zur Vereinheitlichung und Verflechtung des literarischen Lebens in den einzelnen deutschen Territorien bei. Sie halfen, den kulturellen Partikularismus, der in der Frühaufklärung in ganz Deutschland noch vorzufinden war, zumindest ansatzweise zu überwinden. Als Periodika oder als gebundene Buchausgaben erschien das neue Schrifttum im Rhythmus des literarischen Marktes, der Buchmessen. Im Maße seiner Expandierung wurde der literarische

Markt zu einem Kulturträger neuer Art. Im Gegensatz zur höfischen Repräsentationskultur, die vorwiegend lokal gebunden war und ihre zeitliche Abfolge im Rhythmus der Feste und der besonderen Gelegenheiten geistlicher und weltlicher Selbstdarstellung hatte, wirkten Zeitschriften und Bücher potentiell überregional und zeitlich ungebunden. Zudem erreichte das Buch oder die Zeitschrift seinen bürgerlichen Leser in seinen eigenen vier Wänden, während der Rezipient höfischer Kunst- und Kulturausübung sich zu den Schauplätzen hinbegeben mußte und oft, wenn er bürgerlicher Herkunft war, keinen Zutritt bekam. Der Zeitschrift und dem Buch kamen eine entsprechend wichtige Bedeutung als Zuträger für die sich formende bürgerliche Kultur zu.

Auch im Bewußtsein der damaligen Zeit besaßen die moralischen Wochenschriften eine hohe Wertschätzung. In einer Buchbesprechung wünschte noch 1765 der Rezensent Friedrich Gabriel Resewitz jeder deutschen Provinz ihre moralische Wochenschrift, da *"jedes moralische Blatt, wenn es nicht selbst in ganz elendem Geschmacke geschrieben ist, (...) den Geist und die Sitten seiner Leser etwas feiner (macht), als sie zuvor waren; (...) sie zu Bearbeitung größerer Meister (bereitet) und (...) immer, wenn es auch in einer kleinen Sphäre wirksam seyn sollte, zur Ausbildung der ganzen Nation etwas bey(trägt)." <sup>1)</sup>*

---

<sup>1)</sup> Allgemeine deutsche Bibliothek, a.a.O., Bd. 1, S. 170.



## Literatur als nützliche moralische Wahrheit

Die in der Frühaufklärung beginnende Neuorientierung der Literatur und besonders der Dramatik war, vor allem durch Gottsched, eng an die Gattung der moralischen Wochenschriften gebunden. Gottsched bediente sich des Genres der moralischen Wochenschriften, um für seine literaturprogrammatischen Vorstellungen ein breites, nicht höfisches Publikum gewinnen zu können. Beide moralischen Wochenschriften Gottscheds waren, wie die meisten seiner Zeit, in ihrer sozialen Fragestellung auf den privaten Lebenskreis des neuen bürgerlichen Mittelstandes beschränkt, im Gegensatz zu vielen politischen Zeitschriften der Spätaufklärung, die mehr oder weniger direkt den Feudalabsolutismus angriffen und für dessen Institutionen Reformen im bürgerlichen Interesse forderten. Ähnlich wie *Der Patriot* in Hamburg propagierten auch *Die vernünftigen Tadlerinnen* in Leipzig im Namen von Tugend und Vernunft ethische Ideale, die der sozialen und kulturellen Befestigung des bürgerlichen Mittelstandes dienten. Gottsched publizierte seine *Vernünftigen Tadlerinnen* in der erklärten Absicht, "für unstudierte, oder höchstens mittelmäßig gelehrte Personen (...) vernünftige Urtheile über ein oder andere Umstände des bürgerlichen Lebens (abgeben zu können)."<sup>1)</sup>

Gottscheds entscheidendes Interesse jedoch galt, auch in seinen Zeitschriften, der Erneuerung der Literatur im Kontext der inzwischen anerkannten Aufklärungsphilosophie, wie sie Wolff in Halle lehrte. Bei seinem Literaturprogramm hoffte er auf die Zustimmung eines neuen Publikums, von dem er annahm, daß es sich, u.a. durch den Einfluß der moralischen Wochenschriften, zum mündigen Publikum, zur kritischen

---

1) zit. nach Mattenklott/Scherpe: Westberliner Projekt: Grundkurs 18. Jahrhundert, a.a.O., S. 77.

Instanz gewandelt habe. In der Vorrede zu den *Gesammelten Gedichten* aus dem Jahre 1736 forderte Gottsched seinen Leser auf: *"Lies und beurteile es selbst, ohne meine Vor-schrift. Ich traue dir schon so viel Verstand und Einsicht zu, daß du wirst unterscheiden können, ob diese Gedichte von der gemeinen Art sind, oder ob sie zu einer höheren Gattung gehören."*<sup>1)</sup>

Die Eingangsvoraussetzungen in eine *"höhere Gattung"* hatte Gottsched an anderer Stelle im Rückgriff auf die aristotelische Poetik am Beispiel der Fabel erläutert: *"Sie sey die Erzählung einer unter gewissen Umständen möglichen, aber nicht wirklich vorgefallenen Begebenheit, darunter eine nützliche moralische Wahrheit verborgen lieget."*<sup>2)</sup>

Gottscheds literaturreformatorisches Programm war offenkundig: nur diejenigen Dichtungen durften Anspruch auf Anerkennung erheben, die 'nützliche' Wahrheiten propagierten und damit den damals stattfindenden bürgerlichen Bildungs- und Emanzipationsprozeß vorantreiben konnten.

Um 'nützliche moralische Wahrheiten' möglichst direkt einem breiten Publikum nahe bringen zu können, scheute Gottsched nicht davor zurück, sich in die 'Niederungen' damaliger Subkultur zu begeben, sich dem 'fahrenden Volk' zuzuwenden. Die Wanderbühnen erschienen ihm als die aussichtsreichsten Partner zur Verwirklichung seiner volkspädagogischen Vorstellungen, denn die institutionalisierten Hoftheater waren nicht der Ort, an dem seine zwar verhaltene, aber doch anti-höfische Opposition hätte Fuß fassen können. Die jesuitischen bzw. protestantischen Schultheater waren gleichfalls für Gottsched ungeeignete Partner, war doch ihr Publikum zu speziell und zu sehr lokal begrenzt.

---

1) Gottsched: *Gedichte*. Hrsg.: Johann Joachim Schwabe, Leipzig 1736, unpag.

2) Gottsched: *Critische Dichtkunst*, a.a.O., S. 150.

Die neue Dramatik, die Gottsched und seine Schüler für das bisher nicht literarische Theater der Wanderbühnen bereitstellten, war, wie *Der sterbende Cato* zeigt, eng nach dem Muster der französischen Dramatik gestaltet. Gottscheds Festhalten am französischen Muster, an großen Affekten wie ungewöhnliche Tapferkeit, Leidensfähigkeit, politisches Pflichtgefühl etc. offenbart einen Widerspruch, der für ihn darüber hinaus für die gesamte Frühaufklärung symptomatisch ist. Dieser Widerspruch besteht in der gespannten Relation zwischen einer auf ein breites mittelständisches Publikum gerichteten Moralität und der eher großbürgerlichen Überzeugung, daß die bürgerlichen Interessen im Bündnis mit den Fürsten verwirklicht werden können, wenn sich die Fürsten nur den Normen einer richtigen Moral, d.h. der bürgerlichen Moral, unterstellen.

Diesen Widerspruch hat die spätere Aufklärung, wie Lessings *Emilia Galotti* zeigt, auf ihre Weise gelöst. Dort sind bürgerliche Moral und fürstliche Libertinage zu unversöhnlichen Gegensätzen geworden. Zwar opferte hier noch der Bürger lieber sein eigenes Fleisch und Blut, als den Dolch gegen den Tyrannen zu erheben. In der radikalisierten Aufklärung des Sturm und Drang jedoch wurde der Dolch "*in tyrannos*" erhoben, wenn auch nur auf dem Theater.

### III. DIE EMPFINDSAME AUFKLÄRUNG DER LESSING-ZEIT

#### Trieb und Norm im Widerspruch

Der Übergang vom feudalen zum bürgerlichen Weltbild ließ eine Antinomie sichtbar und zunehmend problematisch werden, von der Franz Borkenau sagt, sie habe "dem modernen Denken jahrhundertlang unauflösliche Probleme gestellt."<sup>1)</sup> Gemeint ist das seit dem Zerfall des feudalen Weltbildes immer problematischer gewordene Verhältnis von Trieb und Norm, das - so Borkenau - "das Kernstück der modernen philosophischen Problematik ist."<sup>2)</sup>

Ein geschärftes Bewußtsein für die Antinomie von Trieb und Norm entstand, als der sich entfaltende Kapitalismus die Einheit des feudal-theologischen Weltbildes zu zersetzen begann. An die Stelle der scheinbar harmonischen Weltdeutung des Mittelalters trat ein neues, zwar um viele Erkenntnisse über die Natur und die Gesellschaft bereichertes, jedoch nicht mehr einheitliches und geschlossenes Weltverständnis. Das neuzeitliche, aus seiner transzendenten Einbettung gelöste Weltbild ließ das Verhältnis von Trieb und Norm zum Grundproblem der menschlichen Existenz werden.

Im Denken der Frühaufklärung fand dieses problematisch gewordene Verhältnis von Trieb und Norm seinen sichtbaren Ausdruck im Widerstreit zwischen der ordnungsverbürgenden Vernunft und der anarchisch verstandenen Triebnatur. Seit ihrem Beginn besaß die Aufklärung ein Bewußtsein für diese Antinomie.

---

1) Franz Borkenau: Der Übergang vom feudalen zum bürgerlichen Weltbild. Studien zur Geschichte der Philosophie in der Manufakturperiode, Paris 1936, Vorwort S. XI.

2) ebd.

Seit ihren Anfängen versuchte sie dieses problematisch Verhältnis zu lösen, sei es durch die rigide Domestizierung der menschlichen Triebnatur mit Hilfe der Vernunft oder durch die Hypostasierung der Moral in der Hoffnung, die affektiven Bedürfnisse und Begierden des Menschen so in ein Korsett der Wohlanständigkeit zwingen zu können. Alle Versuche der Aufklärer, den Gegensatz von Trieb und Norm zu versöhnen, blieben ohne Erfolg. Für Lessing war diese Antinomie der Anlaß eines tragischen Konflikts.

Emilia Galotti mußte im Kampf mit ihrer sinnlichen Verführbarkeit und den Ansprüchen einer rigiden bürgerlichen Moralität tragisch scheitern. Der Sieg der Moral über ihre Sinnlichkeit kostete ihr Leben.

Das spannungsreiche Verhältnis von Trieb und Norm blieb ungelöst, es brach in immer neuer Form immer erneut hervor, etwa als Widerstreit von Vernunft und 'Wollust' wie in der Frühaufklärung, oder als Wettstreit von Herz und Verstand, wie Lessing und seine Zeit es begriffen, oder als Kampf zwischen Pflicht und Neigung, wie die Klassik den Streit zwischen Trieb und Norm verstand.<sup>1)</sup>

---

1) Die Antinomie von Trieb und Norm ist seither immer erneut diskutiert, jedoch nicht entschieden worden, und vermutlich hat Charly Chaplin recht, wenn er in seinem Film 'Limelight' sagt: "Herz und Verstand liegen in einem ewigen Rennen."

Muß die Tugend denn Natur und Trieb ersticken?

Die frühe Aufklärung versuchte die Antinomie von Trieb und Norm zu umgehen, indem sie die Vernunft als übergeordnete, alles bestimmende Kategorie einsetzte. Man grenzte die Vernunft gegen die widerständige äußere Natur und die innere menschliche Triebnatur ab, erreichte jedoch damit das unerwünschte Gegenteil, daß Vernunft und Natur in einen endlosen Kampf verwickelt wurden. Die Romane dieser Epoche sind Zeugnisse dieses immerwährenden Kampfes. Zwar hatten die Romane der Frühaufklärung in der Regel ein Happy End. Der Sieg von Vernunft und Tugend mußte jedoch im Verlaufe dieser Romane meist mühsam gegen den Erzfeind, gegen die irrationale Triebnatur errungen werden.

Für die von *"Harlekins Lustbarkeiten"* (Gottsched) gereinigte Schaubühne galt gleichfalls das Schema vom Kampf der normativen Tugend gegen das triebhafte Laster. Johann Friedrich Löwen, eine Zentralfigur der deutschen Nationaltheaterbewegung, legte als 21jähriger Student der Theologie in einer Rede vor der Göttinger *Deutschen Gesellschaft* dar, *"daß die vornehmste Regel bei einer dramatischen Vorstellung diese ist: die Tugend muß allemal belohnt, oder wenigstens gelobt werden, das Glück mag ihr auch noch so entgegen seyn. Die Laster hingegen müssen gestraft oder doch wenigstens abscheulich vorgestellt werden, wenn sie auch die Oberhand behalten sollten."*<sup>1)</sup>

---

1) Johann Friedrich Löwen: In einer wol eingerichteten Republik muß der Flor der Schaubühne notwendig erhalten werden. Antrittsrede zur Aufnahme in die Königliche deutsche Gesellschaft zu Göttingen aus dem Jahre 1748. zit. nach Hilde Haider Pregler: *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Die professionelle Schaubühne im öffentlichen Bewußtsein des 18. Jahrhunderts.* Habil.Schrift (masch.schr.), Wien 1978, S. 201.



Man darf in Löwen einen aufmerksamen Leser der *Critischen Dichtkunst* vermuten, denn seine Ansicht von der Aufgabe einer moralisch nützlichen Bühne steht eindeutig in der Nachfolge Gottscheds und den durch die Gottsched-Schule allgemein gewordenen normativen Setzungen bezüglich einer literarischen Dramatik. Seit Gottsched und seinen zur Regel gewordenen poetischen Vorschriften unterlagen die Literatur und das Theater dem Diktat einer allgemeingültigen Moral. Diese Moral verhielt sich der Spontaneität affektiver Bedürfnisse gegenüber repressiv und doktrinär. Sie verlor über dem Normativen und Allgemeingültigen das Individuelle und Charakteristische aus den Augen, sie vernachlässigte - nicht zuletzt in Abgrenzung gegen den freizügigen Adel und den vielfach als stumpf bezeichneten 'Pöbel' - alle sinnlichen Bedürfnisse des Subjekts.

Gottscheds *Sterbende(r) Cato* dokumentiert sinnfällig die repressiven Dimensionen dieser lebensfeindlichen Moralität: nachdem Arsenes wirkliche Identität ans Licht gehoben ist, nachdem feststeht, daß Arsene in Wahrheit Catos Tochter Portia ist, gerät sie in den Konflikt mit ihrer Liebe zu Cäsar, Catos Gegenspieler. Der starrköpfige und unversöhnliche Cato zwingt dann jedoch Portia unter das Joch seines als republikanische Tugend ausgegebenen Moralismus:

*"Cato: Ich bin dein Vater nicht, wo Cäsars Liebe noch*

*In deiner Seelen brennt. Ersticke solche Flammen!*

*Portia: Wie konnt ich Cäsars Huld und Lieb doch verdammen?*

*Ich wußte ja noch nicht, wer mich zur Welt gebracht:*

*Das Schicksal hat mir selbst dies Unglück zugebracht!*

*Cato: Der Tränenstrom verrät die Schwäche deiner Seelen.*

*O! kannst du nicht einmal die Zärtlichkeit verhehlen:*

*So nenne dich hinfort nur meine Tochter nicht*

*Und komme mir durchaus nicht mehr fürs Angesicht!*

*Portia:* Ach! Herr, kaum hab ich Euch als Vater kennenlernen,  
Und Ihr wollt mich von Euch schon wiederum entfernen?  
Ich Unglückselige! Der Götter Grausamkeit  
Hat mich bisher verwaist; Ihr geht noch eins so weit.  
Sagt, muß ein Römer denn, um Rom getreu zu scheinen,  
In seiner Seelen gar die Menschlichkeit verneinen  
Und unempfindlich sein?

*Cato:* Was sagts du? Rede nun!

*Sprich, soll denn die Natur der Tugend Eintrag tun?*

*Portia:* Und muß die Tugend denn Natur und Trieb ersticken?  
Wiewohl, es ist zu hart, Euch niemals zu erblicken!  
Verbindet, was ihr könnt, was Rom, was Vaterland,  
Was meine Liebe will, durch ein beglücktes Band!  
Wo nicht, so will ich doch die schnöde Flamme dämpfen,  
Ich will mein eigen Herz und Cäsars Glut bekämpfen:  
Ihr Götter! hört es an, ich bin ganz eifersvoll  
Zu zeigen, wer ich bin, so hart mirs gehen soll!

*Cato:* (umarmt sie) Nun nenn ich dich mein Kind. Aus solchen

*Tugendproben*

*Erkenn ich mein Geblüt. Ich will und muß dich loben!"<sup>1)</sup>*

Gegen diesen Moralismus und Rationalismus in der Literatur, aber auch in anderen Bereichen des Lebens, formte sich seit den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts ein massiver Widerstand. Ein gewandeltes Publikum aus dem immer mehr expandierenden Mittelstand forderte eine stärkere Beachtung des Individuums und seiner Bedürfnisse. Es wehrte sich gegen den lehrhaften und bevormundenden Ton in der Literatur und auf der

---

<sup>1)</sup> Gottsched: Der sterbende Cato, (IV,2), a.a.O., S. 65 f.

Bühne. Der große Literaturstreit zwischen Zürich und Leipzig, zwischen Bodmer und Breitinger auf der einen und Gottsched und seiner Schule auf der anderen Seite deutete an, daß die Aufklärung an einer Wende angelangt war: an der Wende zum Subjekt.

### Die Wende zum Subjekt

Bodmer und Breitinger bereiteten auf der Ebene der poetischen Theorie den Weg für die Wende zum Subjekt, die die Aufklärung seit etwa 1750 vollzog. Sie setzten gegenüber dem normativen Regelkodex Gottscheds die Phantasie als dichterische Produktivkraft wieder ins Recht, das doktrinäre Übergewicht von Vernunft und Moral versuchten sie zumindest in der Poesie zu relativieren. In Bodmers ästhetischer Theorie *"schildert die Poesie das Wahre, das sie vorstellet wie es ist, oder wie es seyn könnte, mit dem Endzwecke durch die Schilderung und Nachahmung Lust und Vergnügen zu machen, indem sie die Phantasie der Leser und Hörer mit Bildern von trefflich schönen, großen und ungestümen Sachen anfüllet."*<sup>1)</sup>

Nicht mehr der von der Vernunft gesteuerte moralische Nutzen ist in dieser Poetik der alleinige Endzweck von Literatur, sondern die sinnliche Stimulierung durch Poesie, denn - so Bodmer - *"die Sinne sind die ersten Lehrer der Menschen. Alle Erkenntnis kömmt von ihnen."*<sup>2)</sup>

Allein die Poesie, so schrieb Breitinger in seiner *Critischen Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauch der Gleichnisse*, *"machet den Sinnen begreiflich, was*

---

1) Johann Jakob Bodmer: *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter*. (Nachdruck der Ausgabe von 1741), Frankfurt a.M. 1971, S. 126.

2) ebd.: S. 4.

der Verstand sonst, ob er gleich in sich selbst hinein gekehret ist, nicht ohne ein tiefes Nachdencken erreichen kan, und eben dadurch bringet sie zuwege, daß die unbändigen Leidenschaften sich der Einsicht der Vernunft nicht widersetzen, sondern ohne Empörung ihren Befehlen gehorchen."<sup>1)</sup>

Diese von Bodmer und Breitinger vertretene poetische Theorie mit ihrer sensualistischen Öffnung für Phantasie, Sinnlichkeit und Subjektivität markierte eine Neuorientierung im Denken über die Aufgaben und die Wirkung von literarischen Kunstwerken. Bezeichnenderweise entnahm diese im Kontrast zu Gottscheds *Critischer Dichtkunst* entwickelte Poetik ihre Muster nicht - wie Gottsched - der französischen, sondern der englischen Literatur. (Milton und Shakespeare) Den Zürichern ist es zu verdanken, daß Shakespeare gegen das klassizistische französische Regeldrama in Deutschland zu neuen Ehren kam. Sie standen am Anfang einer neuen, überaus fruchtbaren Shakespearerezeption.

Die von Bodmer und Breitinger im Zürich-Leipziger Literaturstreit vorgestellte Poetik war "nach dem Geschmack der mehrern"<sup>2)</sup> ausgerichtet, ihr Adressat war der neue Mittelstand. Die Veränderung der poetischen Theorie durch die Schweizer entsprach, wie Mattenklott gezeigt hat, "der Einbeziehung neuer literat gewordener mittelständischer Schichten des Bürgertums, die als zahlungsfähiges und literaturkonsumierendes Publikum berücksichtigt zu werden beanspruchten."<sup>3)</sup>

---

1) Johann Jakob Breitinger: Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauch der Gleichnisse. (Nachdruck der Ausgabe von 1740), Stuttgart 1967, S. 112.

2) Breitinger: Critische Dichtkunst. (Nachdruck der Ausgabe Zürich 1740). Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von W. Bender, 2 Bd., Stuttgart 1966, Bd. 1, S. 6.

3) Gert Mattenklott: Drama - Gottsched bis Lessing. In: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, a.a.O., S. 283.

Diese an einem neuen Publikum orientierte ästhetische Theorie mit ihrer augenscheinlichen Wende zum Subjekt markierte einen Übergang im Prozeß der Aufklärung: den Übergang von der eher großbürgerlichen zur mittelständischen, von der heroisch-moralischen zur mittelständisch-tugendhaften, von der rationalistischen zur empfindsam-zärtlichen zweiten Phase der Aufklärung.

### Vom Richtigdenken zum Selbstdenken

Die mit der Hochaufklärung begonnene und im Sturm und Drang radikalisierte Wende zum Subjekt orientierte sich an einer neuen, bislang sehr vernachlässigten Kategorie, an der Erfahrung. Die rationalistische Vernunft und ihre deduktionslogische Ableitung, die alles Besondere und Abweichende dem Geltungsanspruch allgemein gültiger Sätze zu opfern pflegte, wurde aufgelöst durch eine eher sensualistische Bestimmung der Wirklichkeit. Das von Gottsched und Wolff gelehrt 'Richtigdenken' nach Regeln und einer, wie es oft hieß, *ungezweifelten Gewißheit*" wich allmählich einem neuen Ideal, dem 'Selbstdenken'.

Überragender Repräsentant dieses neuen Selbstdenkens, dem es nicht mehr um die zweifelsfreie Wahrheit, sondern um den immer neuen Prozeß der Erkenntnis der Wahrheit ging, war im 18. Jahrhundert und darüber hinaus bis heute Gotthold Ephraim Lessing. Wie als Paradigma für Selbstdenken steht noch heute Lessings Wort: *"Nicht die Wahrheit, in deren Besitz irgend ein Mensch ist oder zu sein vermeint, sondern die aufrichtige Mühe, die er angewandt hat, hinter die Wahrheit zu kommen, macht den Werth des Menschen."*<sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> Lessing: Eine Duplik, a.a.O., Bd. 16, S. 26.

Dieses Lessingwort steht für ein qualitativ neues Denken, das in der Hochaufklärung zum Durchbruch kam. Die Wahrheit zu erfahren, sie über Herz und Verstand erschließen zu können, sie nicht mehr als deduktiv ableitbares Dogma einer nach dem Vernunftprinzip geordneten Welt vorgesetzt zu bekommen, war zum neuen Aufklärungsideal geworden. Die Aufklärung des Verstandes, die sich in der Gottschedzeit gegen vielfältige Hindernisse durchgesetzt hatte, sollte jetzt mit der Aufklärung des Herzens zusammengehen, sollte so zur wahren Aufklärung werden.

Daß zur Aufklärung des Verstandes notwendig die des Herzens gehören mußte, hatte die 'Empfindsamkeit' ins Bewußtsein gehoben. Die Besinnung auf die menschlichen Empfindungen schuf das Bewußtsein für die Notwendigkeit einer stärkeren Berücksichtigung der Belange des Herzens gegen die übermächtige Betonung des Verstandes. Sie trat an gegen den inzwischen konservativen Rationalismus der Frühaufklärung, der in seiner Vorstellung von einer geordneten Welt mit festen moralischen Werten und einem leistungsorientierten Vernunftprinzip befangen war. Empfindsame Autoren mit massenhafter Verbreitung machten gegen diese Vorstellung den emotionalen Habitus des Alltags literaturfähig. Massenautoren, unter ihnen der Leipziger Professor Christian Fürchtegott Gellert, setzten seit der Mitte des 18. Jahrhunderts gegen die bisher in der Literatur und auf der Bühne übliche heroische Bewährung moralischer Prinzipien den durchschnittlichen Bürger mit seinen natürlichen Empfindungen, mit seinen Freuden und seinen Ängsten ins Recht.

In der Folge dieser Hinwendung zum bürgerlichen Individuum eigneten sich, wie Lessing im ersten Stück seiner *Theatralischen Bibliothek* schrieb, grundlegende "Neuerungen (...) in der dramatischen Dichtkunst, (... von denen) weder das Lust-



spiel noch das Trauerspiel (...) verschont geblieben (sind). Das erstere hat man um einige Staffeln erhöht und das andre um einige herabgesetzt. Dort glaubte man, daß die Welt lang genug in dem Lustspiele gelacht und abgeschmackte Laster ausgezischt habe; man kam also auf den Einfall, die Welt endlich auch darinne weinen und an stillen Tugenden ein edles Vergnügen finden zu lassen. Hier hielt man es für unbillig, daß nur Regenten und hohe Staatspersonen in uns Schrecken und Mitleiden erwecken sollten: man suchte sich alsoaus dem Mittelstande Helden und schnallte ihnen den tragischen Stiefel an, in dem man sie sonst, nur ihn lächerlich zu machen, gesehen hatte. Die erste Veränderung brachte dasjenige hervor, was seine Anhänger das 'rührende Lustspiel', seine Widersacher das 'weinerliche' nennen. Aus der zweiten Veränderung entstand das 'bürgerliche Trauerspiel'.<sup>1)</sup>

Der erfolgreiche Bühnenautor Gellert, der Anwalt des 'rührenden Lustspiels', lieferte in seiner Leipziger Antrittsvorlesung als außerordentlicher Professor die Begründung, weshalb nunmehr der Bürger und seine natürlichen Empfindungen dramatische Dignität erlangen sollten. "Die Komödie sei" - so Gellert - "ein dramatisches Gedicht, welches Abschilderungen von dem gemeinen Privatleben enthalte, die Tugend anpreise und verschiedene Laster und Ungereimtheiten der Menschen auf eine scherzhafte und feine Art durchziehe."<sup>2)</sup>

Gellerts Vorlesung *Pro comedia commovente*, die erst drei Jahre später in einer Übersetzung Lessings als Beitrag der *Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele* (1754) für ein nichtakademisches Publikum veröffentlicht

---

1) Lessing: *Theatralische Bibliothek*, erstes Stück: *Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele*, a.a.O., Bd. 11,1, S. 189 f.

2) Christian Fürchtegott Gellert: *Abhandlung für das rührende Lustspiel*. In: Lessing: *Theatralische Bibliothek*, a.a.O., S. 216.

wurde, war eine leise Revolutionierung der bisher gültigen Gattungsbestimmungen. In diesem Plädoyer *Für das rührende Lustspiel* forderte Gellert Platz für ein neues, dem bürgerlich-mittelständischen Publikum entsprechendes dramatisches Genre. Er stellte neben die hohe öffentliche Welt der Tragödie und ihren bürgerlichen Negativspiegel in der Komödie als neue dramatische Mischform das rührende Lustspiel. Das neue Genre sollte die bürgerliche Alltagswelt erfassen, es sollte der moralischen Erbauung des bürgerlichen Zuschauers durch Identifizierung mit einem positiven und tugendhaften Helden dienen. Das rührende Lustspiel sollte nicht Gelächter provozieren, wie die Komödie, in der die Laster dem Zuschauer als warnende Beispiele gezeigt wurden, "*sondern eine Art von Gemüthsbewegung (bewirken), welche zwar den Schein der Traurigkeit hat, an und für sich aber ungemein süß ist.*"<sup>1)</sup>

Die im rührenden Lustspiel angestrebte "*Nachahmung des gemeinen Lebens*"<sup>2)</sup> bedeutete in der Entwicklung der Dramatik eine weitere Öffnung für die Belange und die Interessen des bürgerlichen Mittelstandes. Gellerts Plädoyer für eine Komödie mit ernstem Gehalt war, wie Mattenklott sagt, "die Demonstration des ständischen Gefüges der Genres zugunsten eines bürgerlich-empfindsamen Literaturensembles, in dem nichts mehr mit den Signalen des ständischen Status, aber alles mit dem Ausdruck wahrhafter Empfindung zu sagen ist."<sup>3)</sup>

Die von Gellert vollzogene Aufwertung der Komödie mit ihrem Aufschwung des bürgerlichen Helden zu dramatischer Dignität und dem Einbezug mittelständischer Allerweltsschicksale war

---

1) ebd.: S. 215.

2) ebd.

3) Mattenklott, a.a.O., S. 286.

eine entscheidende Vorbedingung für die Verdrängung der klassizistischen französischen Tragödie durch das bürgerliche Trauerspiel, die Lessing wenig später vollzog. Es war nur noch ein kurzer Schritt, um von der 'Rührung', der nach Gellert vordringlichen Wirkungsabsicht der 'comédie larmoyante', zum 'Mitleid', dem nach Lessing entscheidenden Wirkungskriterium des 'bürgerlichen Trauerspiels' zu gelangen.

#### Die Inversionslogik im bürgerlichen Trauerspiel

Als Wirkungsabsichten der seit Lessings *Miß Sara Sampson* (1755) endgültig verbürgerlichten Dramatik korrespondierten 'Rührung' und 'Mitleid' mit einer, wie Koselleck sie nennt, "Inversionslogik"<sup>1)</sup> im Prozeß der Aufklärung.

Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts entzündete sich die Aufklärung an der Spaltung der beiden rivalisierenden Sphären von Politik und Moral, die der Absolutismus theoretisch durch seinen Bezug auf die Staatsphilosophie von Hobbes und praktisch durch die völlige Personalisierung der Politik vollzogen hatte. Die Machtverhältnisse des Absolutismus versagten der heranwachsenden bürgerlichen Mittelschicht ihren Raum zur politischen Entfaltung. Sie boten jedoch mannigfaltigen Platz zur moralischen Aufrüstung, die das entstehende Bürgertum seit der Frühaufklärung unter Zuhilfenahme von Literatur und Theater auch tatkräftig vollzog. Im Bereich der Privatsphäre, in den der Absolutismus den Bürger verwies, begann sich ein moralisches Selbst- und Sendungsbewußtsein zu ent-

---

1) Koselleck: a.a.O., S. 78.

wickeln, dessen normativer Gehalt seit der Hochaufklärung nicht mehr ständisch, sondern 'allgemein-menschlich', natürlich und für alle Stände verbindlich gedacht wurde. Abgedrängt von der politischen Einflußnahme entwickelte sich so in der unpolitischen Sphäre der Privatheit - und darin bestand die Inversionslogik im Prozeß der Aufklärung - an betont unpolitischen Orten und betont unpolitischen Gegenständen ein bürgerliches Selbstbewußtsein, dessen universaler Geltungsanspruch in seiner Konsequenz höchste politische Sprengkraft besaß.<sup>1)</sup>

Dieser Inversionslogik im Prozeß der Aufklärung war die Entstehung eines neuen dramatischen Genres in der Hochaufklärung, die Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels, zuzuschreiben. Lessings *Sara* war das erste deutsche Drama dieser neuen Richtung, die nicht mehr an staatspolitischen Gehalten, sondern an menschlich-moralischen Werten und Verhaltensweisen interessiert war und sich selbst als 'bürgerlich' charakterisierte. Die Vokabel 'bürgerlich' als Kennzeichen der neuen Dramatik deutet auf zweierlei: einerseits dokumentiert der Begriff 'bürgerlich' einen ständischen und somit politischen Bezug. Das bürgerliche Trauerspiel war der Ausdruck eines gewachsenen Selbstbewußtseins des neuen Mittelstandes, der jetzt eigenständig und seiner selbst gewiß seine Interessen und seine Weltanschauung zu formulieren begann.

---

1) Der weitere Fortgang der Geschichte sollte schließlich die Universalität des bürgerlichen Aufklärungsprogramms als halbherzige Ideologie enttarnen: als der 4. Stand auch Gleichheit, Freiheit und Brüderlichkeit für sich zu beanspruchen begann, nahmen es die inzwischen etablierten Bürger mit der Universalität ihres Anspruchs nicht mehr so genau.

Andererseits bezeichnet 'bürgerlich' jene, wie Schulte-Sasse sagt, "privaten Aktionsfelder"<sup>1)</sup>, die nicht zu den Staatsanlässen, den der hohen Tragödie vorbehaltenen Inhalten, zählten.

Dem bürgerlichen Trauerspiel ist somit gleichfalls jene Polarität von staatlich-öffentlichen und bürgerlich-privaten Belangen inhärent, die für das Denken der Zeit insgesamt charakteristisch war. Hierin deutet sich eine grundsätzliche Umstrukturierung des tragischen Normengefüges an. Die hohe öffentliche Welt der Tragödie fand bei den neuen bürgerlichen Dramatikern immer weniger Interesse, der Binnenraum der Privatheit hingegen wurde zunehmend motivbestimmend für die neue Dramatik.

Die Sphäre der Privatheit entwickelt im zeitgenössischen Bewußtsein eine deutliche Überlegenheit über die öffentliche Sphäre der Politik, da Politik unter den Verhältnissen des Absolutismus dem Bürger als etwas Fremdes, Intrigantes und Unmoralisches begegnete. Lessings *Emila Galotti* legt hiervon Zeugnis ab. Als Repräsentant absolutistischer Politik ist der Kammerherr Marinelli der Prototyp eines intriganten und unmoralischen Politikers. In Schillers *Kabale und Liebe* ist der Gegensatz der unmoralischen Sphäre der Politik und der moralischen Sphäre der Privatheit schon in den Titel aufgenommen.

Nachdem sich die Überlegenheit der 'Moral' über die 'Politik' im öffentlichen Bewußtsein einmal durchgesetzt hatte, war es eine logische Konsequenz, daß der Anlaß tragischer Konstellationen in den Bereich der Moral, d.h. in die Privatsphäre von Familie und Liebe, verlegt wurde. Lessing hat diesen Schritt als erster mit seiner *Sara* getan.

---

1) Jochen Schulte-Sasse: Drama. In: Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 2, a.a.O., S. 435.

## Die Familie als Modell der besseren Gesellschaft

Die Hinwendung der Literatur zur Sphäre der Privatheit seit der Empfindsamkeit war u.a. die Konsequenz eines fundamentalen Wandels familiärer Verhältnisse. Die gesellschaftlichen Transformationsprozesse des 18. Jahrhunderts, in deren Folge der bürgerliche Mittelstand zu einer gewichtigen, wenn nicht sogar zur entscheidenden gesellschaftlichen Kraft erstarkte, bedingten diesen Wandel der Familienstruktur. An die Stelle der für feudale Verhältnisse typischen Großfamilie, die besonders auf dem Lande weit über das 18. Jahrhundert hinaus Bestand hatte, trat als neuer, bis heute dominanter Familientypus die patriarchalische Kleinfamilie. Dieser neue Typus der bürgerlichen Familie entfernte sich stetig von der ständischen 'Haus-Familie', die ursprünglich eine Arbeitsgemeinschaft war, und entwickelte sich allmählich zu einer neuartigen Institution mit einer eigenen psychologischen Gesetzmäßigkeit.

Die Familie galt im zeitgenössischen Bewußtsein als ein unentfremdeter Innenraum, in dem sich private Menschlichkeit entfalten konnte, in dem Mitleid und Rührung ihren Platz hatten und wo sich wahrhafte Moralität herausbilden konnte. In einer Sphäre kleinfamiliärer Intimität lag die Quelle einer spezifischen Subjektivität: hier erfuhren sich die Bürger als Menschen, die zu einander in 'rein menschliche' Beziehungen treten konnten.

Die Privatsphäre erlangte politisches Gewicht, denn das bürgerliche Trauerspiel verallgemeinerte die Familie, den vermeintlichen Ursprung idealer zwischenmenschlicher Beziehungen, zum Modell einer besseren Gesellschaft. Zeitgenössische Schriften lassen keinen Zweifel, daß die Organisation der Familie als Modell für den Staat und die Gesellschaft gedacht wurde. Im



*Mainzer Religions-Journal* wurde dies deutlich ausgesprochen: "Die häuslichen Tugenden bahnen den Weg zu den gesellschaftlichen Tugenden. Einer unserer vornehmsten Sittenlehrer hat gesagt: Wer weder ein Ehemann, weder ein Vater, weder ein Freund, weder ein Nachbar seyn kann, der wird auch kein Bürger seyn können. Die Sitten der Familien geben endlich die Entscheidung von den Sitten des Publikums. Da die Gesellschaft im Großen genommen nur nach dem Modell der Familien ist eingerichtet worden: so müßten nothwendig eben die Dinge, welche die Einigkeit in denselben erhalten, die Eintracht in der ersten fest setzen. Die Glückseligkeit, welche man in einer wol vereinigten Familie genießt, macht die Seele so voll, daß sie, so zu sagen, überläuft und sich außenher auszubreiten sucht; sie bereitet uns zur Gutthätigkeit, zur Liebe unseres Gleichens, und ertheilet uns den Keim aller Tugend."<sup>1)</sup>

In dem Maße, wie der Innenraum familiärer Intimität in der Literatur motivbestimmend wurde, wie z.B. in Lessings *Sara*, *Emilia* oder in den Texten Gellerts, Wielands u.a., konnte sich der Innenraum bürgerlicher Intimität und Moralität zur Öffentlichkeit erweitern.

---

<sup>1)</sup> *Religions-Journal* für das Jahr 1785, Jg. 10, Mainz 1785, S. 435.

## Mitleid und sich fühlende Menschlichkeit

Öffentlich wurde der Binnenraum bürgerlicher Privatheit, als Dramen wie *Der Kaufmann von London* und *Miß Sara Sampson* die Spielpläne damaliger Theatertruppen zu erobern begannen. Damit wurde zugleich die Frage der Wirkungsabsicht solcher Dramatik aktuell, denn mit der herkömmlichen, an der klassizistischen Tragödie ausgerichteten und auf 'Bewunderung' gegründeten Rezeptionsästhetik war den neuen dramatischen Genres nicht mehr beizukommen. Sie erforderten eine sensualistische Wahrnehmungstheorie, die Lessing dann auch im Jahre 1756 zu formulieren begann.

In der englischen Literatur, in Lillos *Kaufmann von London* (1731), fand er ein Drama, an dem er seine Vorstellung von der Wirkungsabsicht des bürgerlichen Trauerspiels exemplifizieren und zugleich mit der klassizistischen Tragödie Gottscheds abrechnen konnte. In der Vorrede zur Übersetzung von Thomson's *Trauerspielen* (1756) erklärte Lessing: "So wie ich unendlich lieber den aller ungestalteten Menschen, mit krummen Beinen, mit Buckeln hinten und vorne, erschaffen als die schönste Bildsäule eines Praxiteles gemacht haben wollte, so wollte ich auch unendlich lieber der Urheber des 'Kaufmanns von London' als des 'Sterbenden Cato' seyn, gesetzt auch, daß dieser alle die mechanischen Richtigkeiten hat, deren wegen man ihn zum Muster für die Deutschen hat machen wollen. Denn warum? Bei einer einzigen Vorstellung des erstern sind auch von den Unempfindlichsten mehr Thränen vergossen worden, als bei allen möglichen Vorstellungen des andern auch von dem Empfindlichsten nicht können vergossen werden. Und nur diese Thränen des Mitleids und der sich fühlenden Menschlichkeit sind die Absicht des Trauerspiels, oder es kann gar keine haben."<sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> Lessing: Vorrede zu der 1756 erschienenen deutschen Übersetzung von Thomson's *Trauerspielen*, a.a.O., Bd. 11,1, S. 857.

Mit diesem letzten Satz über das Erwecken von Mitleid als Intention des Trauerspiels hat Lessing das Thema berührt, das seine folgenden dramentheoretischen Schriften wie ein roter Faden durchzieht. 'Mitleid' ist die Formel, mit der er die moralische Wirkung des bürgerlichen Trauerspiels weit besser zu bestimmen glaubte als mit dem Konzept der 'Bewunderung', das traditionell die Wirkungsästhetik der Tragödie dominierte.

*"Wie unendlich besser und sicherer sind die Wirkungen meines Mitleidens!"* schrieb Lessing an Moses Mendelssohn im Briefwechsel über das Trauerspiel. *"Das Trauerspiel soll das Mitleiden überhaupt ü b e n, und nicht in diesem oder jenen Falle zum Mitleiden bestimmen. (...) Ich lasse mich zum Mitleiden im Trauerspiele bewegen, um eine Fertigkeit im Mitleiden zu bekommen; findet aber das bei der Bewunderung statt? Kann man sagen: Ich will gerne in der Tragödie bewundern, um eine Fertigkeit im Bewundern zu bekommen? Ich glaube, der ist der größte Geck, der die größte Fertigkeit im Bewundern hat, so wie ohne Zweifel derjenige der beste Mensch ist, der die größte Fähigkeit im Mitleiden hat."*<sup>1)</sup>

Die Mitleidsästhetik, deren endgültige Fassung Lessing in den Stücken 74-78 seiner *Hamburgischen Dramaturgie* formulierte, war ein aufgeklärter Gegenentwurf zur Theaterpraxis der zeitgenössischen Residenzbühnen, die ihre Stücke dem Repertoire der französischen Klassik und ihrer deutschen Epigonen entnahmen. Die Wirkung dieses Theaters, die 'Bewunderung', entsprach seiner Absicht, den Zuschauer durch spektakuläre Handlungen im Dienste der Repräsentation der weltlichen und geistlichen Herrschaft des Absolutismus zu verzaubern.

---

<sup>1)</sup> ders.: Brief an Moses Mendelssohn vom 18.12.1756, a.a.O., Bd. 20,1, S. 87 f.

*Mitleid als Ausdruck sich selbst fühlender Menschlichkeit* einzuüben war ein Aufklärungsprogramm, das den Bürger auf dem Wege über private Betroffenheit zur sozialen Solidarität führen sollte. Die persönliche Betroffenheit des Einzelnen, des Bürgers, des Aristokraten und selbst des Fürsten zu erreichen, war die Aufgabe des neuen Theaters, das die bürgerlichen Trauerspiele zur Aufführung brachte. Daß der Bühne damit eine wichtige Aufgabe zur Einübung bürgerlicher sozialer Tugenden zukam, gehörte mit zum Aufklärungsprogramm. *"Wenn das Unglück eines Fremden auf der Bühne uns lebhaft rühret,"* schrieb Curtius in seinem *Aristoteles*-Kommentar, *"so wird das Mitleiden und Erbarmen zu einer Fertigkeit der Seelen, und der Menschenfreund in den Logen und dem Parterre, bey dem die auf der Bühne vorgestellten Begebenheiten das Gefühl der Menschlichkeit rege gemacht haben, wird auch in den Handlungen seines Lebens sich als ein Menschenfreund erweisen."*<sup>1)</sup> Dieses Aufklärungsprogramm entsprang der Hoffnung, daß sich in der Sphäre der Privatheit und auf der Bühne die Utopie eines klassenlosen und von Menschlichkeit bestimmten Zusammenlebens antizipieren lasse. Diese Aufklärungsutopie ging davon aus, soziale Gegensätze nicht mit Gewalt, sondern durch moralische Aushöhlung abbauen zu können.

Der Fortgang der Geschichte hat erwiesen, daß sich dieses Programm nicht realisieren ließ. Dennoch ist Peter Szondi zu widersprechen, wenn er aus der Retrospektive diese Phase der bürgerlichen Emanzipationsbewegung allzu ahistorisch verurteilte: "Solange der Bürger als Zuschauer im Theater Mitleiden praktizieren will, wird das bürgerliche Trauerspiel seinen paradigmatischen Helden in dem ohnmächtigen Opfer absolutistischer Willkür haben, dessen Wirkungskreis sich auf seine Familie beschränkt. Oder umgekehrt: solange das Bürgertum gegen den Absolutismus nicht aufbegehrt und seinen Machtanspruch

---

1) Curtius: a.a.O., S. 390.

anmeldet, lebt es seinen Empfindungen, beweint es im Theater ohnmächtig die eigene Misere, die ihm - nach dem Wort von Diderot - ebenso von den Menschen bereitet wird wie den Helden der attischen Tragödie vom Schicksal. Der Bürger findet sich mit seiner Ohnmacht im Absolutismus ab, indem er sich in eine Privatheit zurückzieht, auf welche die gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse keine Macht auszuüben scheinen."<sup>1)</sup>

Keinesfalls ist Szondi zuzustimmen, daß die Konzeption von *Mitleid* und der *sich selbst fühlenden Menschlichkeit* Ausdruck einer affirmativen Hinnahme der politisch-sozialen Verhältnisse um die Mitte des 18. Jahrhunderts ist. Lessings persönliche Integrität im Umgang mit dem "*großen Geschmeiß*"<sup>2)</sup> steht außer Frage. Die Literatur dieser Zeit gibt gleichfalls Zeugnis von einer unüberhörbaren, wenn auch indirekten Kritik an den bestehenden politischen Verhältnissen. Die Moralisierungsstrategie, derer sich die literarische Kritik an den bestehenden Verhältnissen bediente, enthielt zwar kein staatsumstürzlerisches Programm. Als Geschichtsphilosophie enthielt dieses Konzept jedoch durchaus sozialen Sprengstoff. Die Einsicht in die praktische Unmöglichkeit einer auf das 'Allgemeinmenschliche' rekurrierenden Moral mußte erst historisch erfahren werden, ehe dieses Konzept überwunden werden konnte. Erst dann konnte der Bürger aufbegehren, erst dann konnte er sich von der Empfindsamkeit, vom Mitleid und der Rührung verabschieden. Jetzt konnten neben den Empfindungen auch der Staat und die Gesellschaft schärfer ins Auge gefaßt werden, jetzt konnte die - zumindest ästhetische - Revolte stattfinden, die die stark gewordene mittelständische Intelligenz im Sturm und Drang der 70er Jahre des 18. Jahrhunderts anzettelte.

---

1) Peter Szondi: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Hrsg.: Gert Mattenklott, Frankfurt a.M. 1973, S. 167.

2) Lessing: Brief an Eva König vom 26.12.1775, a.a.O., Bd. 20,1, S. 616.

#### IV. DIE RADIKALISIERUNG DER AUFKLÄRUNG IM STURM UND DRANG

##### Der Drang zur Tat

Jean-Jacques Rousseau, der neben Shakespeare wohl nachhaltigste Inspirator der Aufklärung in ihrer dritten, radikalisierten Phase im Sturm und Drang, hat dem Welt- und Lebensgefühl der Stürmer und Dränger treffenden Ausdruck verliehen, als er seine *Bekenntnisse* (1782) mit den Sätzen eröffnete: *"Ich beginne ein Unternehmen, das bis heute beispiellos ist und dessen Ausführung keinen Nachahmer finden wird. Ich will meinen Mitgeschöpfen einen Menschen in seiner ganzen Naturwahrheit zeigen; und dieser Mensch werde ich selbst sein. Ich allein."*<sup>1)</sup>

Diese Bekenntnisse repräsentierten das rebellische Selbstbewußtsein einer neuen Generation, deren Überdruß *"in einem schleppenden, geistlosen, bürgerlichen Leben hinhalten zu müssen"*<sup>2)</sup>, sich seit den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts explosionsartig Luft verschaffte.

Der genialische Ausbruch, den die literarischen Nachkommen Gottscheds und Lessings unternahmen, folgte auf eine Erfahrung, die Goethe im Altersrückblick von *Dichtung und Wahrheit* für alle Stürmer und Dränger stellvertretend charakterisiert hat: *"Ich hatte jung genug gar oft erfahren, daß in den hilfsbedürftigsten Momenten uns zugerufen wird: 'Arzt, hilf dir selber!'", und wie oft hatte ich nicht schmerzlich ausseufzen müssen: 'Ich trete die Kelter allein.'"*<sup>3)</sup>

---

1) Jean-Jacques Rousseau: *Bekenntnisse* I, 1712-1732. Übers. und hrsg. v. Levin Schücking, München 1971, S. 5.

2) Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, a.a.O., Bd. 9, S. 583.

3) ebd., Bd. 10, S. 47.



Auch Goethes Konsequenz aus dieser Erfahrung war exemplarisch für das Verhalten einer ganzen Generation: *"Indem ich mich also nach Bestätigung der Selbständigkeit umsaß, fand ich als die sicherste Base derselben mein produktives Talent."*<sup>1)</sup>

Wie Goethe fand sich die aus der Hochaufklärung erwachsene junge bürgerliche Intelligenz isoliert und abgedrängt, vom gesellschaftlichen Aufstieg ausgeschlossen und von der politischen Macht ferngehalten. Sie durfte bestenfalls selbständig denken und dichten, selbständig handeln durfte sie nicht. In dieser Situation wurde das Schreiben zum Ventil, durch das sich Unmut, ja Zorn über die Zustände im absolutistischen Staat und im bürgerlichen Leben entladen konnten. Schreiben wurde so zur Flucht nach vorne, geriet zum Appell, war Aufruf zum Handeln. Herder, der 'spiritus rector' des Sturm und Drang, bot als Antwort auf die Frage: *"Wie können die Wahrheiten der Philosophie zum Besten des Volkes allgemeiner und nützlicher werden?"* die klassenkämpferische Parole: *"Du Philosoph und du Plebejer! Macht einen Bund um nützlich zu werden!"*<sup>2)</sup>

Diese Forderung, die wie ein ideologisches Ferment in vielen Äußerungen des Sturm und Drang gährte, war Ausdruck eines Bedürfnisses nach Veränderung, eines Strebens nach Aktivität. Die Sphäre der Literatur, die der absolutistische Staat bis zu einem gewissen Grade freigegeben hatte und in der oppositionelle Ideale literarische Gestalt annehmen konnten, sollte durchbrochen, sollte avantgardistisch ins praktische Leben verlängert werden. Goethes vielzitiertester *Faust* artikulierte den Erfahrungshunger der nachgewachsenen Generation, die nicht nur geistig, sondern auch praktisch verändern wollte:

---

1) ebd.

2) Herder: Wie kann die Philosophie mit der Menschheit und Politik versöhnt werden, so daß sie ihr auch wirklich dient; , a.a.O., Bd. 32, S. 51.

*"Faust: Hab nun, auch, die Philosophie,  
Medizin und Juristerei,  
Und leider auch die Theologie  
Durchaus studiert mit heißer Müh.  
Da steh ich nun, ich armer Tor,  
und bin so klug, als wie zuvor.  
(...)*

*Auch hab ich weder Gut noch Geld,  
Noch Ehr und Herrlichkeit der Welt.  
Es möchte kein Hund so länger leben!  
(...)*

*Ich fühle Mut, mich in die Welt zu wagen,  
All Erden Weh und all ihr Glück zu tragen,  
Mit Stürmen mich herumzuschlagen  
Und in des Schiffbruchs Knirschen nicht zu zagen."<sup>1)</sup>*

Die im Sturm und Drang aufgebrochene junge bürgerliche Intelligenz verlangte nach "Wirkungskraft", wollte handeln, statt "in Worten (zu) kramen."<sup>2)</sup> Das Drama wurde so zum Medium, bot doch die Bühne den imaginären Raum, in dem Handlung möglich war. Da die Gesellschaft sich dem Tatendrang der jungen Generation verschloß, ihn vielmehr beschnitt und lähmte, wurde das Theater zum Fluchtpunkt, zum Wirklichkeitersatz.

---

<sup>1)</sup> Goethe: Urfaust, a.a.O., Bd. 3, S. 367 ff.

<sup>2)</sup> ebd.

Karl Philipp Moritz hat mit psychologischem Scharfsinn das Denken und Fühlen der jungen bürgerlichen Intelligenz eingefangen, als er den Bewußtwerdungs- und Bildungsprozeß des Anton Reiser niederschrieb. Für Anton wie für viele seiner Zeitgenossen war das Theater ein verlockender Ausstieg aus einer beengenden und erniedrigenden Realität; es versprach eine glanzvolle Persönlichkeitsentfaltung, die innerhalb der bestehenden feudal-patriarchalischen Verhältnisse unmöglich war. *"Das Theater deuchte ihm eine natürlichere und ange-  
meßnere Welt, als die wirklich Welt, die ihn umgab. (...) Auf dem Theater (konnte er) alles sein, wozu er in der wirk-  
lichen Welt nie Gelegenheit hatte - und was er doch so oft zu sein wünschte - großmütig, wohlthätig, edel, standhaft, über alles Demütigende und Erniedrigende erhaben - wie schmachtete er, diese Empfindungen, die ihm so natürlich zu sein schienen, und die er doch stets entbehren mußte, nur einmal durch ein kurzes täuschendes Spiel der Phantasie in sich wirklich zu machen-".*<sup>1)</sup>

Die tatsächliche Realität des Theaters, in die Moritz am Ende seines Romans Anton Reiser entließ, war eher düster und depri-  
mierend. An ihr scheiterten viele der jungen bürgerlichen Aus-  
steiger, wie überhaupt der Sturm und Drang nach einem hoffnungs-  
vollen Beginn viele hoffnungslose Opfer hinterließ, von denen  
Lenz das prominenteste ist.

---

1) Moritz: a.a.O., S. 197.

## Widerstand, Einstieg und Aufstieg

Das dynamische Element, das die Literatur, vor allem die Dramatik des Sturm und Drang belebte, erklärt sich u.a. aus dem Alter der Nachwuchsautoren. Goethe war 24, als er den *Götz* (1773) schrieb. Gleichaltrig war Klinger, als er sein Drama *Sturm und Drang*, das der Bewegung den Namen gab, 1776 verfaßte. Lenz war 23, als er seinen *Hofmeister* (1774) erscheinen ließ und Schiller war 22, als er einige Jahre später die Motive des Sturm und Drang in seinen *Räubern* (1781) erneut aufnahm. Das jugendliche Alter der neuen Schriftstellergeneration und das Motiv des Generationenkonflikts, das sich in vielen Stücken dieser Zeit findet, dürfen nicht dazu verleiten, den Sturm und Drang als eine Jugendbewegung abzutun. Zwar rebellierten Söhne aus bürgerlichen Verhältnissen gegen eine Gesellschafts- und Familienordnung, die sie auszuschließen drohte. Der Protest der jungen bürgerlichen Intelligenz antizipierte darüber hinaus - stellvertretend für das inzwischen nachgewachsene Bürgertum - ein massives Unbehagen an einer überkommenen ständischen Gesellschaftsordnung, die noch immer dem neuen Bürgertum seinen angemessenen gesellschaftlichen Platz vorenthielt.

Die 'zornigen jungen Männer' kämpften um ihre gesellschaftliche Position, denn die meisten von ihnen waren Emporkömmlinge aus kleinen und engen Verhältnissen. Der Homer-Übersetzer Voß vom *Göttinger Hain Bund* stammte aus einer Leibeigenenfamilie, Lenz war der Sohn eines blutarmen Landpastors, Herder der Sohn eines Dorfkantors; Klinger wurde von seiner Mutter großgezogen, der Witwe eines Stadtsoldaten, die ihren Unterhalt in unermüdlicher Arbeit als Waschfrau verdiente. Selbst die großen Gelehrten der Zeit waren oft Handwerker oder Proletarierkinder. Winckelmann hatte einen Flickschuster, Heyne, der größte Gräzist der Zeit, einen hungernden Weber zum Vater.

Den bitteren Bildungsweg dieser Unprivilegierten, ihre Leiden und ihre psychischen Antriebe hat Karl Philipp Moritz in seiner Autobiographie nuanciert niedergeschrieben. Deren vielleicht noch schmerzlicheres Schicksal nach Absolvierung der Universität, z.B. als Hofmeister, hat Lenz in seinem gleichnamigen Drama verewigt. Sie alle und noch weit mehr Namenlose wollten Brot und Anerkennung, ja sogar Macht.

Mit Goethe läßt sich deutlich das Aufsteigermotiv dieser Bewegung belegen. Unter dem 24. Dezember notierte er im *Werther*: *"Was mich am meisten neckt, sind die fatalen bürgerlichen Verhältnisse. Zwar weiß ich so gut als einer, wie nötig der Unterschied der Stände ist, wie viele Vorteile er mir selbst verschafft: nur soll er mir nicht gerade im Wege stehen."*<sup>1)</sup>

Das mittelständische Aufsteigerbewußtsein dieser Äußerungen ist offenkundig: die Tore des gesellschaftlichen Aufstiegs sollten nach oben geöffnet werden, nach unten jedoch verschlossen bleiben.

Norbert Elias kommentiert dieses halbherzige Aufstiegsmotiv treffend, wenn er sagt: "Wie jede mittelständische Schicht so war auch diese auf eigentümliche Weise gefangen: Sie konnten nicht daran denken, die Mauern, die den Weg nach oben verschlossen, zu zerbrechen, aus Angst, die Mauer, die sie selbst von dem Volk trennte, würde beim Sturm mit zerfallen."<sup>2)</sup>

Dennoch war der kulturkritische Ausbruch der mittelständischen Intelligenz nicht nur "die Bewegung aufsteigender Elemente"<sup>3)</sup>, wie Elias meint. Vielmehr lag der Revolte des Sturm und Drang ein reales politisches Unbehagen zugrunde. Im Verdruß der auf-

---

1) Goethe: Die Leiden des jungen Werther, a.a.O., Bd. 6, S. 63.

2) Elias: Über den Prozeß der Zivilisation, a.a.O., Bd. 1, S. 23.

3) ebd.

begehrenden Intelligenz artikuliert sich literarisch ein bürgerliches Protestpotential, das aus Unzufriedenheit über ständische Schranken, über Rechtsungleichheit, über die Beschränkung der freien Meinungsäußerung und viele andere politische Mißstände gespeist wurde.

Goethes *Götz* ist u.a. ein Dokument dieses bürgerlichen Kampfes um eine gerechtere Justiz. Schillers Jugenddramen mit ihrer - wie in den *Räubern* - anarchistischen Tendenz, sind die stärksten Zeugnisse dieses radikalen Widerstandes gegen die damaligen politischen und gesellschaftlichen Zustände.

Die Bewegung des Sturm und Drang, die reale politische Probleme zum Thema machte, erlitt jedoch das Schicksal, das vor und nach ihr oft die Avantgarde ereilte: als eine Art bürgerlich-radikale Vorhut fehlte ihr der politische und gesellschaftliche Rückhalt, der zur praktischen Durchsetzung ihrer Forderungen notwendig gewesen wäre. Die politischen Forderungen der Stürmer und Dränger blieben unerfüllt. Die Sphäre der Literatur ließ sich nicht ins praktische Leben verlängern. Vielmehr wurde die Literatur, die sich im stürmenden und drängenden Jahrzehnt zwischen 1770 und 1780 so radikal gab, bald darauf kanonisiert. Inzwischen ist sie dem 'klassischen Erbe' einverleibt. Für einen Teil der Stürmer und Dränger folgte der Aufstieg. Goethe, der seinen *Götz* kraftvoll gegen korrupte und bedrückende Verhältnisse rebellieren ließ, wurde Minister in Weimar. Klinger, der sich in der *Neuen Arria* (1776) ernsthaft mit Staatsstreichgedanken beschäftigte, wurde General im Dienste des Zaren. Andere aus der Bewegung scheiterten. Sie verzweifelte angesichts der Unmöglichkeit, literarisch Entworfenes politische Wirklichkeit werden zu lassen. Nicht ohne Resignation fragte Schiller 1797 in den *Xenien*: "*Deutschland? aber wo liegt es? Ich weiß das Land nicht zu finden; wo das gelehrte beginnt, hört das politische auf.*"<sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> Schillers Werke. Nationalausgabe. Hrsg. von Julius Petersen und Gerhard Fricke, Weimar 1943, *Xenien*, Bd. 1, S. 320.



## Personifizierte 'Wirkungskraft': Prometheus

Und dennoch bildeten im kulturevolutionären Jahrzehnt zwischen 1770 und 1780, zumindest im Bewußtsein der Stürmer und Dränger, das *"gelehrte"* und das *"politische"* Deutschland eine notwendige Einheit. Literarische Äußerungen waren vielfach politische Manifeste. Als solche wurden sie von den Autoren konzipiert und von den Lesern auch verstanden. Selbst fünfzig Jahre nach ihrem Erscheinen enthielt eine Schrift wie Goethes *Prometheus-Fragment* (1773) noch immer politischen Zündstoff. 1820 schrieb Goethe an Zelter: *"Lasset ja das Manuskript (des 'Prometheus-Fragments' A.S.) nicht zu offenbar werden, damit es nicht im Druck erscheine. Es käme unserer revolutionären Jugend als Evangelium recht willkommen, und die hohen Kommissionen zu Berlin und Mainz möchten zu meinen Jünglingsgrillen ein sträflich Gesicht machen."*<sup>1)</sup>

Goethe wußte sehr wohl um die Brisanz seines Jugendwerkes, denn sein *Prometheus* verkündet unverschleiert rebellischen Bürgergeist.

Prometheus, der Licht- und Feuerbringer, stand als literarische Gestalt noch deutlich im Aufklärungskontext. Jedoch spiegelt das Gewaltmoment, das im Feuerdiebstahl des Prometheus unverkennbar ist, eine neue, nicht mehr evolutionäre, sondern revolutionäre Stufe im Prozeß der Aufklärung.

Mit dem Sturm und Drang trat der Prozeß der Aufklärung in sein letztes Stadium. Die neue Generation der Aufklärer trat radikal auf, sie gebärdete sich rebellisch, wollte alle Konventionen sprengen. Das leidenschaftliche, das schöpferische und freie Individuum, mit einem Wort: das Genie war von nun an die Inkarnation der Aufklärung.

---

<sup>1)</sup> Goethe: Brief an Zelter vom 11.05.1820, a.a.O., Bd. 4, S. 522.

Das Genie rebellierte gegen alle verbindlichen Regeln, so auch gegen die Regeln des 'Richtigdenkens', die die frühe Aufklärung gelehrt hatte. Es anerkannte, aber radikalisierte die Vorstellung vom kritischen 'Selbstdenken', wie Lessing und die Hochaufklärung sie repräsentierten, und gelangte so zu einer eindeutigeren Kritik der politischen Verhältnisse. Gleichfalls wurde im Geniedenken des Sturm und Drang die Aufklärung des 'Herzens', die die Empfindsamkeit gefordert hatte, radikal vorangetrieben. Der Sturm und Drang wagte es, die menschlichen Leidenschaften, die Triebe und die Affekte, zu rehabilitieren, ja sie zur Quelle schöpferischer Selbstverwirklichung zu deklarieren. *"Das Wort Genie"* - so schrieb Goethe - *"ward eine allgemeine Losung"*<sup>1)</sup>, Genie zu haben glauben offensichtlich damals viele der jungen radikalen Spätaufklärer.

Im Geniedenken des Sturm und Drang fand die Wende zum Subjekt, die die Aufklärung in ihrem Verlaufe vollzogen hatte, ihren Höhepunkt. Der genialische Einzelne, der sich oft wie Götz, Prometheus oder auch Karl Moor inmitten einer feindlichen Umwelt befand, entsprach dem großen Aufklärungsideal der damaligen jungen Intelligenz. Die Stürmer und Dränger suchten Größe, sie wollten alles Mittelmäßige sprengen, und wie kein anderer bot sich die mythische Gestalt des Prometheus zum Sinnbild für personifizierte Größe. Prometheus, der Bildhauer, Schöpfer des Menschengeschlechts und Förderer seiner Kultur, war für den jungen Goethe und seine Generation das Sinnbild des selbsttätigen, selbstbewußten und selbständigen Menschen. Wie Prometheus im Bewußtsein eigener schöpferischer Tätigkeit Unabhängigkeit forderte, verlangte auch die junge Intelligenz in vollem Selbstbewußtsein ihrer eigenen Produktivität nach autonomer Selbstverwirklichung.

---

1) Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, a.a.O., Bd. 10, S. 160.

Der Autonomieanspruch, den Prometheus in Goethes Dramenfragment erhob, wurde nicht mehr moralisch eingeklagt, wie in der Dramatik der Lessing-Zeit, sondern rebellisch ertrotzt. Um das Gewalt- und Widerstandsmoment im Aufbegehren des Prometheus deutlich zum Ausdruck zu bringen, ließ Goethe ihn mit einem entschiedenen: *"Ich will nicht!"* beginnen. So auf die Bühne tretend hätte Prometheus der *"revolutionären Jugend"* sicherlich viele Identifikationsmöglichkeiten geboten:

*"Ich will nicht, sag es ihnen!*

*Und kurz und gut, ich will nicht!*

*Ihr Wille gegen meinen!*

*Eins gegen eins,*

*Mich dünkt, es hebt sich!"<sup>1)</sup>*

Diese ersten Worte künden schon von einer Auseinandersetzung, die im Verlaufe des Fragments in mannigfachen Variationen ausgetragen wurde. Prometheus, der Rebell gegen seinen Vater Zeus, repräsentierte in seiner Entstehungszeit nicht nur einen Generationenkonflikt, den die Stürmer und Dränger nachweislich mit ihren Vätern hatten.<sup>2)</sup> Hinter der Auseinandersetzung des Prometheus mit dem Kroniden verbarg sich der Kampf einer neuen Generation gegen eine alte patriarchalische Gesellschafts- und Herrschaftsordnung, die sich überlebt hatte. Statt sich in die vorgegebene Hierarchie einzuordnen, forderte Prometheus Selbständigkeit und freie Selbstbestimmung.

---

1) ders.: Prometheus. Dramatisches Fragment, a.a.O., Bd. 14, S. 176.

2) Ein Brief vom 15. September 1773 an Kestner belegt, daß Goethe zur Zeit der Niederschrift des *'Prometheus'* ein durchaus gespanntes Verhältnis zu seinem Vater hatte. Goethe schrieb u.a.: *"Ich lieber Mann lasse meinen Vater jetzt ganz gewähren, der mich täglich mehr in Stadt Civilverhältnisse einzuspinnen sucht, und ich laß es geschehen."* Der nächste Satz jedoch mutet sehr prometheisch an: *"So lange meine Kraft noch in mir ist!! Ein Riß! und all die siebenfache Bastseile sind entzwey."* In: Der junge Goethe. Seine Briefe und seine Dichtungen. Hrsg.: Michael Bernays, Leipzig 1875, Erster Theil, S. 379.

"Prometheus: Ihr Burggraf sein  
Und ihren Himmel schützen?  
Mein Vorschlag ist viel billiger:  
Sie wollen mit mir teilen, und ich meine,  
Daß ich mit ihnen nichts zu teilen habe.  
Das, was ich habe, können sie nicht rauben,  
Und was sie haben, mögen sie beschützen.  
Hier Mein und Dein  
Und so sind wir geschieden."<sup>1)</sup>

Goethes *Prometheus-Ode* (1774), die ein Jahr nach dem *Prometheus-Fragment* entstand, macht noch deutlicher, um was es bei der Auseinandersetzung zwischen Prometheus und seinem Vater Zeus, dem höchsten Gott in der olympischen Hierarchie, letztlich geht: um den Legitimationsverlust der feudal-patriarchalischen Ordnung, die nur so lange bestehen konnte, wie der falsche ideologische Schein ihrer Legitimation aufrecht erhalten werden konnte.

Goethe selbst hat den Hinweis gegeben, seinen *Prometheus* politisch zu lesen, also den Kampf des Prometheus gegen eine illegitime Götterhierarchie als Kampf gegen eine nicht mehr legitimierbare Gesellschaftsordnung zu begreifen. Die Hierarchie der Götter - politisch gelesen: die ständische Gesellschaftsordnung - beruhte nach Goethe auf dem falschen Bewußtsein der Untertanen, denn wenn nicht "*Kinder*" und "*hoffnungsvolle Toren*" mit "*Opfersteuern*" die Götter ernährten, müßte die göttliche bzw. weltliche Hierarchie zerfallen:

---

<sup>1)</sup> ders.: *Prometheus-Fragment*, a.a.O., S. 178.

*"Ich kenne nichts Ärmer's  
Unter der Sonn' als euch Götter.  
Ihr nähret kümmerlich  
Von Opfersteuern  
Und Gebetshauch  
Eure Majestät  
Und darbtet, wären  
Nicht Kinder und Bettler  
Hoffnungsvolle Toren."*<sup>1)</sup>

Der antifeudale Impetus dieser Verse ist unüberhörbar. Der kämpferische Prometheus revidiert mit seiner Frage:

*"Hast du's nicht alles selbst vollendet,  
Heilig glühend Herz?"*<sup>2)</sup>

seine kindlich-falschen Vorstellungen von der olymischen Ordnung und ihrer vermeintlichen Legitimität. Er schöpft seine Kraft zum Widerstand aus dem Bewußtsein eigener schöpferischer, ja selbstschöpferischer Potenz, und wagt, im Vertrauen auf seine Kraft, den Kampf gegen eine vermeintlich heilige Ordnung.

Den Stürmern und Drängern war dieser Prometheus ein Vorbild, denn wie er gegen eine geheiligte Götterordnung rebellierte, kämpften sie, zumindest literarisch, gegen eine ständische Hierarchie, deren Legitimation nicht mehr fraglos galt.

---

1) ders.: Prometheus-Ode, a.a.O., Bd. 1, S. 45

2) ebd.

## Literatur als Kompensation?

Der 'Selbstvollender' Prometheus, der die Rebellion gegen Zeus und seine Herrschaft mit der eigenen selbstschöpferischen Potenz rechtfertigte, repräsentierte als literarische Figur eine reale Erfahrung, die für den jungen Goethe und die gesamte Generation der 'Selbsthelfer' konstitutiv war. Als radikale Vorhut der bürgerlichen Emanzipationsbewegung lebten viele Stürmer und Dränger vereinsamt. Sie fanden sich zwar manchmal in einem Kreis Gleichgesinnter zusammen, meist lebten sie jedoch allein mit ihrer Literatur und schrieben, wie Schiller seine *Räuber*, unter höchst bedrückenden Umständen. Sie waren, wie Elias sagt, eine "Elite gegenüber dem Volke und Menschen zweiten Ranges in den Augen der höfischen Aristokratie."<sup>1)</sup>

Inzwischen war der Prozeß der Aufklärung zwar allgemein geworden, d.h. er hatte den Charakter einer nationalen Bewegung. Es fehlten jedoch die geistigen und politischen Zentren wie früher Leipzig oder Berlin, an denen man sich während der Früh- und Hochaufklärung orientieren konnte. Über den literarischen Markt wurde inzwischen das Schrifttum der Aufklärung massenhaft verbreitet, die literarische Kommunikation hatte sich seit den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts beträchtlich ausgeweitet. Es gab jedoch kaum direkte Verbindungen, so daß die Spätaufklärer meist literarisch vermittelt miteinander kommunizierten. In dieser Situation wurde das Schreiben zur Selbstschöpfung, wurde das Entwerfen eines Romans oder Dramas zum prometheischen Akt. Schreibend durchdrangen die 'Selbsthelfer' jeder für sich die Wirklichkeit; sie demaskierten im Alleingang, wie Goethe in seinem *Prometheus*, politische und theologische Ideologien, sie riefen zum Handeln und waren doch ohnmächtig, tatsächlich, d.h. politisch, zu verändern.

---

<sup>1)</sup> Elias: a.a.O., S. 21.



An die Stelle der moralischen Erziehungsfunktion, die der Literatur seit Gottsched zugeschrieben wurde, setzten die Stürmer und Dränger den Ruf nach Handlung, der, wie Glaser schreibt, als "Schlachtruf" gemeint oft wie "ein Hilferuf" klang.<sup>1)</sup> Handeln im Drama und auf der Bühne wurde so oft zur Ersatzhandlung, zur Kompensation. Die Stürmer und Dränger wußten dies. Klinger, der spätere Kadettenausbilder des Zaren, notierte im Januar 1785 in St. Petersburg: "(...) *Mir ists bey allen Schreibereyen um nichts anders zu thun, als in einer vorgestellten Welt zu leben, wenn ich's nicht thätig in der wirklichen kann.*"<sup>2)</sup>

#### Kunst als moralisches Gericht

Obgleich Klingers Notiz dazu verleitet, die Literatur der Stürmer und Dränger als Kompensation gesellschaftlicher und politischer Ohnmacht zu deuten, wäre es falsch, die literarischen Zeugnisse dieser Epoche darauf zu reduzieren. Vielmehr leitete die Spätaufklärer des Sturm und Drang ein Freiheitsideal, das Lenz in ein schönes sprachliches Bild faßte, als er im Freundeskreis seine *Anmerkungen übers Theater* (1774) vortrug: "*Wir sind, meine Herrn, oder wollen wenigstens sein, die erste Sprosse auf der Leiter der frei handelnden selbständigen Geschöpfe.*"<sup>3)</sup>

Um auf der "*Leiter der frei handelnden selbständigen Geschöpfe*" nach oben steigen zu können, kämpften die Stürmer und Dränger mit ihrer Dramatik gegen eine unfreie, die Selbständigkeit des

- 
- 1) Horst Albert Glaser: Drama des Sturm und Drang. In: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, a.a.O., S. 299.
  - 2) Friedrich Maximilian Klinger: Dramatische Jugendwerke. Hrsg.: H. Behrend/K. Wolff, Leipzig 1913, Bd. 3, S. 352.
  - 3) Jakob Michael Reinhold Lenz: Gesammelte Schriften. Hrsg.: Franz Blei, München/Leipzig 1909. *Anmerkungen übers Theater*, Bd. 1, S. 227.

Einzelnen beschneidende Gesellschaftsordnung. Direkte Einflußnahme und Veränderung waren unter den bestehenden Herrschaftsverhältnissen nicht möglich. Deshalb zwangen die Spätaufklärer die Gesellschaft vor das indirekte moralische Gericht der Bühne, denn, so Schiller in seiner berühmten *Schaubühnenrede vor der kurpfälzischen deutschen Gesellschaft zu Mannheim*, "die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt."

Jenseits der bestehenden weltlichen Gesetze sollen Literatur und Theater "unbestechlich wie Rhadamanthus Gericht (halten);" sie sollen jener "merkwürdige(n) Klasse von Menschen, (...den) Großen der Welt, (zu Gehör bringen), was sie nie oder selten hören, (die) Wahrheit; (sie sollten ihnen zeigen), was sie nie oder selten sehen, (...) den Menschen."<sup>1)</sup>

Diese Antwort Schillers auf die damals leidenschaftlich diskutierte Frage: "Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?" beschränkt sich nicht mehr auf die Welt des Theaters. Sie ist keinesfalls Ausdruck von Kompensation politischer und gesellschaftlicher Ohnmacht. Sie ist auch nicht lediglich ästhetische Reflexion. Vielmehr tritt mit dieser Funktionsbeschreibung des Theaters die Kunst als Antipode zur bestehenden Herrschaft auf.

Weltliche und moralische Gerichtsbarkeit treten in Schillers Rede in ein dialektisches Spannungsverhältnis. "Eben diese Unzulänglichkeit, diese schwankende Eigenschaft der politischen Gesetze (...) bestimmt" - so Schiller - "auch den ganzen Einfluß der Bühne."<sup>2)</sup>

---

1) Schiller: Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? Eine Vorlesung, gehalten zu Mannheim in einer öffentlichen Sitzung der kurpfälzischen deutschen Gesellschaft am 26sten des Junius 1784. NA Bd. 20, S. 91 ff.

2) ebd.

Durch die mangelhaften politischen Gesetze, die schon Goethe in seinem *Götz* der literarischen Kritik ausgesetzt hatte, wird das moralische Gericht der Bühne gleichsam als Antithese provoziert. Erst die Schaubühne als moralische Anstalt kann deutlich machen, was die bestehenden Gesetze in Wirklichkeit sind: sie *"drehen sich"* - nach Schiller - *"nur um verneinende Pflichten, (...) sind glatt und geschmeidig, wandelbar wie Laune und Leidenschaften."*<sup>1)</sup>

Das moralische Gericht der Bühne, allgemeiner: der Kunst, offenbart die Unmoral der Politik, nimmt somit indirekten Einfluß, obgleich es politisch machtlos ist. Literatur und Bühne formulieren die Maßstäbe für das Handeln des Einzelnen und der Gesellschaft und setzen sich so antithetisch zur bestehenden Politik. Das moralische Gericht der Bühne erhält in Schillers Betrachtungen den Rang einer gesellschaftlichen Institution, die die Repräsentanten der herrschenden Ordnung (*"jene merkwürdige Klasse von Menschen"*) ihrem Urteil unterwerfen soll. Diese Aufgabenzuschreibung an das Theater markiert den Höhepunkt des während der gesamten Aufklärung wirkenden kritischen Prozesses, den die mittelständische Intelligenz gegen den absolutistischen Staat angestrengt hatte. Die gesamte Auseinandersetzung mußte in der Machtfrage gipfeln: herrscht weiterhin der absolutistische Staat oder aber siegt die heraufkommende neue Gesellschaft?

Zwar heißt es bei Schiller: *"Mit diesem Lasterhaften, diesen Thoren müssen wir leben."* Aber: *"Wir müssen ihnen ausweichen oder begegnen, wir müssen sie untergraben, oder ihnen unterliegen."*<sup>2)</sup>

---

1) ebd.

2) ebd.

## Die gestörte Familienordnung als Symbol der gebrochenen Gesellschaftsordnung

Das moralische Gericht der Bühne, das Schiller der unmoralischen Politik des Absolutismus entgegensetzte, sollte nicht lediglich die Unmoral dieser Politik entlarven. Vielmehr erforderten die kritischen Urteile von Literatur und Bühne - ganz im Sinne der *Räuber* - die direkte Aktion, denn es gab - zumindest für den jungen Schiller - nur die Alternative: untergraben oder unterliegen. Ein harmonisches Miteinander der Repräsentanten der alten, feudalen Ordnung mit den Protagonisten der neuen, bürgerlichen Lebens- und Weltanschauung, wie es der Früh- und vor allem der Hochaufklärung im literarischen Bild der idealen Familie vorschwebte, war für die Spätaufklärer des Sturm und Drang nicht mehr denkbar.

Ideale zwischenmenschliche Beziehungen, die nicht durch politisches Kalkül, sondern durch Zärtlichkeit, Gleichheit und Solidarität bestimmt waren, hatte die Hochaufklärung im Bild der moralisch geeinten Familie ausgedrückt und zugleich zum Modell einer besseren Gesellschaft verallgemeinert. Die Spätaufklärer, vor allem Schiller, mißtrauten dieser Aufklärungsutopie, der Sonnenfels noch anhing, als er schrieb, die öffentliche Beziehung zwischen Herrschern und Beherrschten müsse "*nach dem Urbilde der zärtlichen Vaterregierung entworfen (werden),*" dann könne auch der Despotismus in eine "*sanftmuthsvolle Regierung*" verwandelt werden.<sup>1)</sup>

Diese idyllische Vorstellung von der hausväterlichen Ordnung als Ordnung im Staate verfiel in dem Maße der Kritik der Stürmer und Dränger, in dem sie diese Ordnung in der Familie, der Ausbildung und im Beruf als Regulativ der verhaßten Standes-

---

1) Joseph von Sonnenfels: Der Mann ohne Vorurteil, Wien 1767, Bd. 3, S. 253.

ordnung kennenlernten. Konsequenter als Goethe im *Prometheus* nahm deshalb Schiller in seinen Jugenddramen das Vatermotiv auf, um das Bild vom Vater-Sohn-Konflikt zum Gesellschaftskonflikt zu verallgemeinern. In den *Räuber(n)* wurde der Vater-Sohn-Konflikt geradezu bestimmend. Die Beziehung des Räubers Moor zu seinem Vater enthält alle Elemente seiner rebellischen, aber widerspruchsvoll-rebellischen Beziehung zum Staate.<sup>1)</sup> Die *Räuber* erstellen geradezu das Gegenbild zur intakten Familien- und Vaterordnung, wie sie der Hochaufklärung noch als Ideal vorschwebte. Zwar griff Schiller in seinem ersten Drama deutlich und bewußt auf das Vokabular des bürgerlichen Trauerspiels zurück. Gleich in der ersten Szene ist von "tausend Thränen, (die) stromweis von dieser mitleidigen Wange (stürzen)", vom liebenden "Vaterherz" und von "weinender Sympathie" die Rede.<sup>2)</sup> Durch dieses bewußte Zitieren des Trauerspiel-Vokabulars übernahm Schiller den gesellschaftlichen Symbolwert, der im zeitgenössischen Bewußtsein der Familien- und Vaterordnung zukam, um dann die Störung dieser Ordnung besonders deutlich herauszustellen. Die gestörte Familienordnung als Symbol für eine gebrochene Gesellschaftsordnung aber erst kann verständlich machen, weshalb Karls private Erbitterung gegen den eigenen Vater in Menschen- und

---

1) In *Kabale und Liebe* sind die Väter die entschiedensten Vertreter der einander feindlich gegenüberstehenden Stände. Auch in *Don Carlos* enthält der Vater-Sohn-Konflikt alle gesellschaftlichen Gegensätze. Bei Schiller werden jedoch diese Konflikte dadurch gekennzeichnet, daß die Haltung des rebellischen Sohns gegenüber dem Vater nicht eindeutig ablehnend ist. Im Gegenteil, immer wieder werden leidenschaftlich gewünschte Versöhnungsversuche unternommen, die allerdings scheitern müssen.

2) Schiller: *Die Räuber*, (I,1), NA Bd. 3, S. 11 ff.

Gesellschaftshaß umschlägt und sein Denken zwischen Gesellschafts- und Vaterordnung hin- und herpendelt. Indem Schiller Karl Moors "*Privaterbitterung gegen den unzärtlichen Vater (...) in einen Universalhaß gegen das ganze Menschengeschlecht*"<sup>1)</sup> ausarten ließ, verließ er die Privatsphäre der Familie Moor und erweiterte damit den Binnenraum einer Familiengeschichte zu einer Angelegenheit von gesellschaftlich-öffentlicher Relevanz. Die Sphäre der Privatheit, in der Lessing seiner Zeit das bürgerliche Trauerspiel angesiedelt hatte, wurde damit endgültig zur politischen Öffentlichkeit erweitert. Der Familienkonflikt der Moors entpuppte sich als Gesellschaftskonflikt.

#### Der junge Schiller: Lessings 'geistiger Erbe'

Der junge Schiller, der in seinem *Fiesko* noch einen Schritt weiter ging, indem er die Verschwörung des Grafen Fiesko von Lavagna gegen den Tyrannen von Genua zum *republikanischen Trauerspiel* erhob, trat mit seinen Jugenddramen die geistige Erbschaft Lessings an. *Die Räuber*, *Fiesko*, *Kabale und Liebe* und auch *Don Carlos* waren in ihrer Entstehungszeit revolutionäre Kunst, da sie offen republikanische Gesinnung propagierten, als in Deutschland zunehmend gegenaufklärerische Tendenzen an Boden gewannen. Als im Vorfeld der Französischen Revolution restaurative, ja reaktionäre Tendenzen immer offenkundiger wurden (sichtbare Indizien hierfür waren u.a. die Zerschlagung des Bayrischen Illuminatenordens 1784 und die Wiedereinführung der Religionszensur in Preußen 1788), radikalisierte der junge Schiller das Gedankengut der Aufklärung und spitzte es politisch zu. Der Emanzipationskampf des Bürgertums, der über weite Strecken im Prozeß der Aufklärung lediglich gegen orthodoxes Religionsverständnis, gegen absolutistische

---

<sup>1)</sup> ders.: *Die Räuber* (Selbstanzeige), NA Bd. 22, S. 120.



Unmoral, gegen schlechte Sitten und Gebräuche gerichtet war und nur indirekt politische Ziele verfolgte, wurde in seinem letzten Stadium im Sturm und Drang und besonders in den Jugenddramen Schillers explizit politisch.

Schillers Jugendwerk war der frühe Ausdruck seiner revolutionär-republikanischen Gesinnung. *Die Räuber* brachten ihm auch die Ehrenbürgerschaft der ersten französischen Republik ein, womit freilich der anfangs revolutionsbegeisterte Schiller in ein Dilemma geriet, denn mit der materiell gewordenen revolutionären Gewalt konnte er sich inzwischen nicht mehr identifizieren.

Daß Schillers erstes Drama sowohl in seiner dramatischen Gestalt als auch in seinem Gehalt eine neue Stufe im geistigen Sammlungs- und Bewußtseinsbildungsprozeß des heranwachsenden deutschen Bürgertums repräsentierte, war auch zeitgenössischen Rezipienten bewußt. Im Jahre 1789 schrieb ein anonymes Rezensent im *Weimarer Journal des Luxus und der Moden*: "*Mit Lessing hob sich 1747 unsere Komödie zuerst empor. Er war es, der ihr Dialog und Laune und die Kunst gab, Charakter zu entfalten und durchzuführen. Auch er schuf, mit brittischem Geiste, bey uns das bürgerliche Trauerspiel. (...) Schillers 'Räuber' öffneten einer eigenen, neuen Klasse von Schauspielen aus dem gemeinen bürgerlichen Leben die Bahn.*"<sup>1)</sup>

Eindeutig erklärte später Franz Mehring in seiner *Lessing-Legende* den jungen Schiller zum Erben und Vollender Lessings: "Mit seinem genialen Erstling nahm Schiller noch einmal Lessings Lebensarbeit gegen die Tyrannen auf. In raschen Schlägen

---

<sup>1)</sup> *Journal des Luxus und der Moden* vom Februar 1789.  
Zit. nach Julius W. Braun: *Schiller und Goethe im Urteil ihrer Zeitgenossen*, Leipzig 1882, Bd. 1, S. 247.

folgte '*Fiesko*', folgte '*Kabale und Liebe*'; sie alle erfüllt von Lessings Geiste und getragen von den Schwingen eines ungleich mächtigeren Dichtertalents. Aber die bürgerliche Klasse hatte kein Ohr für diesen Mund, der so große Dinge tönte; nach einem glänzenden, doch kurzen Laufe mußte Schiller 'des Bürgerlebens engen Kreis' mit einem 'höheren Schauspielplatz' vertauschen, der in Wahrheit ein sehr viel niedrigerer war."<sup>1)</sup>

### Das Ende der Aufklärung

Der Wechsel zur Klassik, den Franz Mehring abfällig als "Versöhnung (der deutschen Literatur, A.S.) mit dem deutschen Spießbürgertum"<sup>2)</sup> abqualifizierte, veränderte entscheidend den weiteren Verlauf der Bewußtseinsgeschichte. Am Anfang der Klassik, den die traditionelle Literaturgeschichtsschreibung höchst problematisch mit einem individualgeschichtlichen Datum, mit Goethes italienischer Reise im Jahre 1786 setzt, stand die zeitlich formulierte idealistische Kunstphilosophie des Karl Philipp Moritz. In der Tat markierten die nun einsetzenden Bemühungen um die Neuformulierung einer ästhetischen Theorie einen Wendepunkt. Mit der Debatte um die Autonomie der Kunst, von der Rolf Peter Janz sagt, sie habe "die ästhetischen Bemühungen der Weimarer Klassik und der Frühromantik beschäftigt wie kaum eine andere"<sup>3)</sup>, wurde der Aufklärungsanspruch, daß die Kunst - also Literatur und Theater - moralisch nützliche und

---

1) Mehring: a.a.O., S. 382.

2) ebd.

3) Rolf-Peter Janz: Autonomie und soziale Funktion der Kunst, Stuttgart 1973, S. 1.

politisch richtige Wahrheiten zu propagieren und aufzuklärtere Verhältnisse mit vorzubereiten habe, endgültig aufgegeben. Vor dem Hintergrund des Erscheinens der drei kritischen Hauptwerke Kants<sup>1)</sup> erhielt die Diskussion um den Sinn und die Funktion von Literatur und Theater eine neue Richtung. Frei von besonderen Zwecken sollte nunmehr die Kunst weder belehren noch bessern wollen. Allenfalls sollten sie, wie es dann in Schillers 9. Brief *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* heißt, als "Werkzeuge (der) Veredelung des Charakters" dienen, die für "alle Verbesserung im Politischen"<sup>2)</sup> die Voraussetzung bilde. Grundsätzlich jedoch erfreue sich - so Schiller - die Kunst "einer absoluten Immunität von der Willkür des Menschen."<sup>3)</sup>

Odo Marquard hat an diese in der *Kritik der Urteilskraft* erstmals formulierte Ästhetik, die den Wert des Kunstwerks autonom, also frei von jeder moralischen, konfessionellen und politischen Indienstnahme sehen wollte, die berechnete Frage gestellt: "Gehört die Ästhetik (Kants und ihr folgend Schillers, A.S.) zur Vorhut oder zur Trauerfolge der geschichtlich-vernünftigen Aufgabe? Ist das Schöne als Symbol des Sittlichen Stimulanz der Verwirklichung oder Sedativ angesichts ihrer Aussichtslosigkeit? Ist es - auf diese Formel darf man es wohl bringen - ist es Instrument oder Ersatz der politischen

---

1) Die 'Kritik der reinen Vernunft', erschienen 1781 in Riga  
Die 'Kritik der praktischen Vernunft', erschienen 1788 in Riga  
Die 'Kritik der Urteilskraft', erschienen 1799 in Berlin.

2) Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*,  
NA Bd. 20, S. 332 f.

3) ebd.

Verwirklichung, der geschichtlichen Vernunft?"<sup>1)</sup>

Die idealistische Ästhetik der Klassik hat sich über diese Frage hinweggesetzt. Sie hat sich, um mit Mehring zu reden, einem 'höheren Schauplatz' zugewandt. Wie Schiller glaubten in den 90er Jahren viele der ehemals radikalen und republikanisch gesonnenen Spätaufklärer, daß *"die Aufklärung (...) bloß theoretische Kultur (sei und), im ganzen genommen, so wenig einen veredelnden Einfluß auf die Gesinnung (habe), daß sie vielmehr bloß dazu (helfe), die Verderbnis in ein System zu bringen, und unheilbarer zu machen."* Wirkliche Veränderung habe nicht am Sein, sondern am Bewußtsein anzusetzen, denn - so Schiller - *"alle Reform, die Bestand haben soll, muß von der Denkungsart ausgehen."*<sup>2)</sup>

Weit mehr und weit nachhaltiger als der Wandel ästhetischer Kategorien veränderten jedoch in ganz Europa die Ereignisse des Jahres 1789 die Aufklärung. Die sozialen und politischen Wirkungen der Französischen Revolution riefen in Deutschland massive gegenaufklärerische Bestrebungen hervor, die schon im Vorfeld der revolutionären Erhebungen in Frankreich an Einfluß gewonnen hatten. Schon damals traten bereits die bestehenden Widersprüche zwischen der Spätaufklärung, dem absolutistischen Staat und der ständischen Gesellschaft immer unhüllter zu Tage. Gegen die offen zunehmende Reaktion in Staat und Gesellschaft formierte sich ein nicht minder offener demokratischer Republikanismus, der später bei den deutschen

---

1) Odo Marquard: Kant und die Wende zur Ästhetik. In: Zeitschrift für philosophische Forschung, Bd. 16, 1962, S. 370.

2) Schiller: Brief an den Prinzen Friedrich Christian von Schleswig-Holstein Sonderburg-Augustenburg vom 13. Juli 1793. In: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Hrsg.: Wolfhart Henckmann, München 1967, S. 21 f.

Jakobinern revolutionäre Gestalt annehmen sollte. In der Folge der Revolution in Frankreich gewann jedoch die gegenaufklärerisch-konservative Bewegung in Deutschland die Oberhand. Deren Angriffe galten nicht nur der französischen Revolution; sie richteten sich gegen jedwede aufklärerische Aktivität. Vielfach wurde Aufklärung als staats- und sittengefährdend diskreditiert, ihre Protagonisten wurden durchgängig mit radikalen Jakobinern identifiziert. Die Aufklärung verlor insgesamt an Boden. Zudem hatten sich inzwischen viele aus den Reihen der anfangs revolutionsbegeisterten Intelligenz zurückgezogen. In den 90er Jahren machte sich ein großer Teil der einstmals Engagierten auf die romantische Suche nach einer schöneren Welt jenseits der unromantischen und prosaischen Wirklichkeit des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Zwar bedeutete dies alles noch nicht das Ende der Aufklärung. Als breite Bewegung jedoch existierte sie nicht mehr.

EXKURS: DIE AUFLÄRUNG: DER PROZESS DER GEISTIGEN SAMMLUNG-  
UND BEWUSSTSEINSBILDUNG DES BÜRGERTUMS IM MEDIUM  
DER ÖFFENTLICHKEIT

Kritisch-rationale Öffentlichkeit

In Frankreich hatte der geistige Sammlungs- und Bewußtseinsbildungsprozeß des Bürgertums am Vorabend der Revolution einen Reifegrad erreicht, der es ihm erlaubte, als *"eine unsichtbare Macht (...) ohne Kasse, ohne Leibwache, ohne Armee Gesetze (zu geben), die selbst im Schlosse des Königs befolgt werden."*<sup>1)</sup> Jacques Necker, der Finanzminister Ludwigs XVI, hatte diese *"unsichtbare Macht"* als erster entdeckt und gab ihr auch ihren Namen: *"die öffentliche Meinung (opinion publique)."*<sup>2)</sup>

Jene Öffentlichkeit, die Necker, als er zum erstenmal die Bilanz des Staatshaushaltes öffentlich bekannt machte, als neue, überaus mächtige politische Kraft wachrief, gehört, wie Habermas gezeigt hat, "spezifisch zur 'bürgerlichen Gesellschaft', die sich zur gleichen Zeit (wie die Öffentlichkeit, A.S.) als Bereich des Warenverkehrs und der gesellschaftlichen Arbeit nach eigenen Gesetzen etabliert."<sup>3)</sup>

In Deutschland entstand diese bürgerliche Öffentlichkeit später und mit einem vergleichsweise geringeren politischen Gehalt als in Frankreich, wo das Bürgertum revolutionär die feudale Ständeordnung zerbrach. Entstanden war die bürgerliche Öffentlichkeit als eine Folge der Desintegration des neuen Mittelstands in der ständischen Gesellschaft. Zwar waren das

---

1) Jürgen Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Neuwied/Berlin 1975, S. 312 f.

2) ebd.

3) ebd.: S. 15.



Wirtschafts- und das Bildungspotential der neuen Bürgerlichen für den absolutistischen Staat außerordentlich wichtig; von der Teilhabe an der öffentlichen Gewalt und ihren Entscheidungen blieb jedoch das Bürgertum meist ausgeschlossen. Die gleichzeitige wirtschaftliche und kulturelle Emanzipation des Bürgertums sowie die durch soziale und wirtschaftliche Veränderungen drohende Angleichung und Vermischung der Stände hatte in Deutschland zur Folge, daß die Repräsentanten des Absolutismus noch hermetischer die ständischen Schranken zwischen Adel und Bürgertum zu schließen versuchten.<sup>1)</sup>

Als soziale Gegenmacht stand die Öffentlichkeit der "zum Publikum versammelten Privatleute" (Habermas) im Widerspruch, zugleich aber auch in ständigem Bezug zur Ständegesellschaft und zum absolutistischen Staat. Die auf den Status von Privatleuten verwiesenen Bürger beanspruchten für sich das Recht, im 'öffentlichen Raisonement' die Maßnahmen des absolutistischen Staates und seiner Organe zu diskutieren, ja sie in einem öffentlichen Tribunal ihrer Kritik zu unterziehen. Zugleich diskutierten die Bürger als Privatleute in den Institutionen der Öffentlichkeit, in den Lesezirkeln, den Vereinen, den Salons und den Theatern über sich selbst, über ihren sozialen Status, ihre Erfahrungen und ihre Empfindungen in der alltäglichen Welt.

Bürgerliche Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert hatte also ein doppeltes Gesicht: zum einen war sie als Gegengewalt auf den absolutistischen Staat bezogen; zum anderen diente sie der

---

1) Schiller hat dies zu der Feststellung veranlaßt, "daß der Bürgerliche arbeitet und der Adelige repräsentiert," woraus Habermas dann in seiner 'Wilhelm Meister Analyse' - im Hinblick auf das Ende der repräsentativen Öffentlichkeit - die Formel prägte: "Der Edelmann ist, was er repräsentiert, der Bürger, was er produziert."  
Schiller: Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen, NA Bd. 21, S. 19.  
Habermas: a.a.O., S. 26 f.

Verständigung der Bürger über sich selbst, über ihre Moral, ihre Vernunft und die Grundsätze ihres Handelns.

Historisch wie systematisch ist der Begriff der Öffentlichkeit an das Vorhandensein eines kritisch rasonierenden Publikums gebunden. Die zum Publikum versammelten Privatleute konstituieren dieser Vorstellung gemäß eine Diskussionspraxis, "(die) den Charakter einer gewaltlosen Ermittlung des zugleich Richtigen und Rechten (hat)."<sup>1)</sup>

Das 'Richtige' und das 'Rechte' haben jedoch nicht den Status einer endgültigen und nicht weiter hintergehbaren Wahrheit; vielmehr sind sie selbst dem nie abschließenden Prozeß der öffentlichen Diskussion unterworfen. Sie bilden, wie Lessing sagte, "*fermenta cognitionis*"<sup>2)</sup>, die geistigen Gärstoffe, die den Prozeß der Aufklärung in Gang halten. Aufklärung wird so zur Praxis der Vernunft, ihr Medium, die Öffentlichkeit, treibt sie voran und ist zugleich der Ort ihrer Verwirklichung.

---

1) ebd.: S. 104.

2) In der Schlußpassage des 95. Stücks der *Hamburgischen Dramaturgie* macht Lessing eine Bemerkung, die - als Entschuldigung für seine vorausgegangenen hochtheoretischen Ausführungen gedacht - isoliert gelesen sein Verständnis von Aufklärung aufs Beste verdeutlicht. Lessing schreibt: "*Meine Gedanken mögen immer sich weniger zu verbinden, ja wol gar sich zu widersprechen scheinen; wenn es denn nur Gedanken sind, bei welchen sie Stoff finden, sich selbst zu denken. Hier will ich nichts als fermenta cognitionis austreuen.*"  
Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, 95. Stück, a.a.O., Bd. 7, S. 449.

## Kants Öffentlichkeitsmodell

Die Idee der bürgerlichen Öffentlichkeit, die gleichermaßen Bedingung und Ziel der Aufklärung sein soll, hat Kant erstmals in seinem Aufklärungsaufsatz entwickelt. In seiner *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* hat Kant die Möglichkeit von Aufklärung an das Vorhandensein einer Diskussionsöffentlichkeit gebunden. Zwar erklärte er Aufklärung als den individuellen *"Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit"* und ließ sich zu dem berühmten gewordenen Imperativ hinreißen: *"Sapere aude! Habe den Muth, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!"*<sup>1)</sup> Zugleich aber sah er die erheblichen Widerstände, die der Selbstaufklärung des einzelnen Individuums im Wege standen, die es hinderten, *"sich aus der Unmündigkeit heraus zu wickeln."*<sup>2)</sup>

Für die Selbstaufklärung Einzelner sah Kant kaum Möglichkeiten, als wechselseitige Fremdaufklärung der zum Publikum versammelten Privatleute war für ihn jedoch Aufklärung durchaus realisierbar. *"Daß aber ein Publikum sich selbst aufkläre, ist eher möglich; ja es ist, wenn man ihm nur Freiheit läßt, beinahe unausbleiblich."*<sup>3)</sup>

Die wechselseitige Aufklärung des in Freiheit belassenen Publikums dachte sich Kant als einen Prozeß, der nach und nach die gesamte Gesellschaft durchdringt und schließlich auf den Staat und seine Organe überspringt, um sie im Sinne einer neuen, rationalen Ordnung umzugestalten: *"Indem man es zugleich jedem Bürger (...) frei ließe, in der Qualität eines Gelehrten öffentlich, d.i. durch Schriften, über das Fehlerhafte der dermaligen Einrichtung seine Anmerkung zu machen, indessen die eingeführte Ordnung noch immer dortdauerte, bis die Einsicht in die Beschaffenheit dieser Sache öffentlich so weit*

---

1) Kant: *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, a.a.O., Bd. 9, S. 53.

2) ebd.: S. 54.

3) ebd.

*gekommen und bewährt worden, daß sie durch Vereinigung ihrer Stimmen (wenngleich nicht aller) einen Vorschlag vor den Thron bringen könnte."*<sup>1)</sup>

Später hat Kant den Geltungsanspruch der kritischen Öffentlichkeit und ihre auf Rationalisierung von Herrschaft zielende Intention weit offener und eindeutiger formuliert:

*"Alle wahre Politik ist auf die Bedingung eingeschränkt, mit der Idee des öffentlichen Rechts übereinzustimmen, ihr nicht zu widerstreiten. (...) Hieraus folgt, daß wahre Politik nicht allein ehrlich, sondern auch offen verfahren müsse, daß sie nicht nach Maximen handeln dürfe, die man verbergen müsse."*<sup>2)</sup>

Die Intention dieses Öffentlichkeitskonzepts ist unverkennbar: sie richtet sich gegen die im 18. Jahrhundert übliche absolutistische Geheimpolitik. Der Arkanbereich fürstlicher Kabinette soll transparent, soll einer rationalen öffentlichen Kontrolle unterworfen werden. Da die ehemals wirksamen Kontrollorgane fürstlicher Politik, die Landstände, spätestens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ihre Funktion verloren hatten, soll mit dem Öffentlichkeitskonzept der autokratischen fürstlichen Politik eine Kontrolle entgegengesetzt werden. Wie allen Aufklärern war auch Kant daran gelegen, die Willkür fürstlicher Arkanpolitik einer rationalen öffentlichen Kontrolle zu unterwerfen. Die kritische Öffentlichkeit soll als Katalysator den Fortschritt verbürgen, soll - hierin ganz der frühaufklärerischen Utopie von der irdischen Vollkommenheit folgend - politische Herrschaft durch Rationalität auflösen. Das auf Hobbes zurück-

---

1) ebd.: S. 58.

2) ders.: Vermischte Schriften. Hrsg.: Karl Vorländer, Leipzig 1922, S. 294.

gehende Legitimationsprinzip absolutistischer Politik:  
*auctoritas facit legem* soll unterlaufen, soll in *veritas*  
*non auctoritas facit legem* überführt werden.

Mit anderen Worten: die rationale Diskussion aller öffentlichen Angelegenheiten soll als Garant des Fortschritts gesichert werden. Inmitten des absolutistischen Staates soll der kritischen Öffentlichkeit ein Platz gesichert werden, wo sie vor dem Zugriff der Macht geschützt ist.

### Frühformen der literarischen Öffentlichkeit

Die begriffliche Bestimmung von Aufklärung und Öffentlichkeit sowie die Analyse von deren geschichtsphilosophischer Funktion, die Kant mit seiner kleinen Schrift unternahm, entstammen der Spätphase der Aufklärung. Er beantwortete die Frage: Was ist Aufklärung? zu einem Zeitpunkt, als kaum noch einheitliche Vorstellungen über Aufklärung existierten. Dennoch lieferte er mit seinem Beitrag in der *Berlinischen Monatsschrift* die präziseste und charakteristischste Analyse von Aufklärung, Öffentlichkeit und deren politisch-sozialer Zielsetzung. Die Kantsche Definition macht deutlich, daß im Jahre 1784 Aufklärung und Öffentlichkeit - zumindest tendenziell - politisch zu verstehen waren.

In den 70er Jahren hatte sich die von Habermas beobachtete "Umfunktionierung der schon mit Einrichtungen des Publikums und Plattformen der Diskussion ausgestatteten literarischen Öffentlichkeit"<sup>1)</sup> vollzogen. Die Öffentlichkeit des literarischen Rasonnements, in der sich während der Phase der Empfindsamkeit nach Habermas "die Subjektivität kleinfamilial-intimer

---

<sup>1)</sup> Habermas: a.a.O., S. 69.

Herkunft mit sich über sich selbst verständigt(e)"<sup>1)</sup>, war spätestens seit dem Sturm und Drang politisch aufgeladen worden.

Schon in der Gottschedzeit hatte die literarische Öffentlichkeit einen unübersehbaren politischen Charakter, der jedoch mit der 'Wende zum Subjekt' tendenziell verschüttet wurde, um dann in der Spätphase der Aufklärung erneut zu Tage zu treten.

In der Frühaufklärung formierte sich, von großbürgerlichen Aufklärern wie Gottsched und Wolff betrieben, erstmals eine literarische Öffentlichkeit. Gottsched z.B. regte in 29 Städten des deutschsprachigen Raums Vereins- und Gesellschaftsgründungen an, die als Institutionen der sich bildenden literarischen Öffentlichkeit Raum und Zusammenhalt boten. Er baute ein außerordentlich weitmaschiges Korrespondenznetz auf und benutzte seine moralischen Wochenschriften zur Vernetzung dieser sich allmählich bildenden literarischen Öffentlichkeit. Auch die von ihm betriebene Reform des Theaters geschah in der Absicht, die neue bürgerliche Öffentlichkeit mit einer wirkungsmächtigen Institution auszustatten. Diese eher großbürgerliche Öffentlichkeit diente - entsprechend dem Programm der Frühaufklärung - der Verständigung über die bestmögliche Organisation des Gemeinwesens. In ihren jeweiligen Einrichtungen wurden *'kameralistische'* und *'polizeywissenschaftliche'* Fragen diskutiert, also Themen von unmittelbarer politischer Relevanz. In diesem Selbstverständigungsprozeß der (Groß)Bürger untereinander kamen der Literatur und dem Theater die Aufgabe zu, den nachwachsenden bürgerlichen Schichten einen Normen- und Verhaltenskodex zu verkünden, der eindeutig im Dienste großbürgerlich-wirtschaftlicher Interessen stand. Gottsched wie Wolff bemühten sich um

---

1) ebd.



die normative Zurichtung des heranwachsenden bürgerlichen Mittelstandes, nicht zuletzt, damit "*die Manufakturen des Landes desto besser emporkommen mögen.*"<sup>1)</sup>

Die 'Wende zum Subjekt', die der Zürich-Leipziger Literaturstreit einleitete, war u.a. auch ein Protest gegen diese allzu holzschnittartige Zurichtung des Menschen in wirtschaftsbürgerlichem Sinne. Der Protest der Züricher richtete sich gegen die Instrumentalisierung des Menschen zu einem bloß zweckgerichteten Wesen. Er klagte gegen die nur äußere, rationalistische Aufklärung der Leipziger eine auch das Innere, den emotionalen Habitus des Menschen erfassende Aufklärung ein. In seinem Kern enthielt der Protest von Bodmer und Breitinger schon um 1740 einen - zumindest versteckt - spürbaren Widerstand gegen den materiellen Eigennutz des Wirtschaftsbürgers.

#### Literarische Öffentlichkeit als Sozialisationsinstrument

Bodmer und Breitinger war jedoch in erster Linie daran gelegen, mit Hilfe der Literatur und der Bühne den Lesern oder Zuschauern "Verhaltensweisen und (mit Hilfe der Verhaltensweisen) Sinn- und Wertorientierungen unterhalb der Verstandes- und Reflexionsschwelle einzuspielen"<sup>2)</sup>, statt - wie von Gottsched und seiner Schule praktiziert - dogmatisch einen Sitten- und Verhaltenskodex zu verkünden.

---

1) Gottsched: Erste Gründe der gesammelten Weltweisheit, praktischer Theil, Leipzig 1762, S. 411.

2) Jochen Schulte-Sasse: Das Konzept bürgerlich-literarischer Öffentlichkeit und die historischen Gründe seines Zerfalls. In: Aufklärung und literarische Öffentlichkeit. Hrsg.: Chr. Bürger/P. Bürger/J. Schulte-Sasse, Frankfurt a.M. 1980, S. 84.

Bodmers Schrift *Über die poetischen Gemälde der Dichter* macht diese Funktionalisierung von Literatur und Theater sinnfällig deutlich. In dem Kapitel *Von den Charactern der Personen* heißt es: "(Mir gefiele) ein anders Systema des Trauerspieles besser, nach welchem man sich zu seinem Hauptzwecke vorsezete, den Leuten keine gewisse einzelne Lehre, sondern an deren Statt alleine irgend eine moralische, tugendhafte und nützliche Empfindung von einem großen Umfange bezubringen; welches theils an und für sich selber zu der Kunst des Poeten gehöret, theils mit dem gemeinen und großen Haufen der Menschen<sup>+)</sup> viel leichter angehet, als sie von Wahrheiten zu überzeugen. Die Affecte haben eine weit größere Gewalt über sie, als das Vermögen des Verstands. Die Empfindungen, welche die Tragödie aufwecken sollte, müßten ferner, zum Unterscheid der Comödie, ihren Einfluß auf das Leben und die Ausführung in politischen Landes-Angelegenheiten haben, so wie diese ihr Auge auf das Verhalten und den Wandel im Privatleben (...) richtet."<sup>1)</sup>

Auch Breitinger hatte in seiner *Critischen Dichtkunst* den Sozialisationsaspekt von Literatur vor Augen, als er schrieb, die Fabel sei "erfunden worden, moralische Lehren und Erinnerungen auf eine verdeckte und angenehm-ergetzende Weise in die Gemüther der Menschen einzuspielen, und diesen sonst trockenen und bitteren Wahrheiten, durch die künstliche Verkleidung in

---

<sup>+)</sup>  Mit dem 'großen Haufen', von dem Bodmer hier spricht, war keineswegs die Masse des Volkes unterhalb des 3. Standes gemeint. Bodmer, Gottsched und auch Kant, die oft diesen Terminus gebrauchten, meinten vielmehr die dem traditionellen Gelehrtenstand gegenüberstehenden bürgerlichen Schichten, wenn sie vom 'großen Haufen' sprachen.

<sup>1)</sup>  Bodmer: *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter*, a.a.O., S. 432.

*eine reizende Maße, einen so gewissen Eingang in das menschliche Hertz zu verschaffen, daß es sich nicht erwahren kan, ihren heilsamen Nachdruck zu fühlen.*"<sup>1)</sup>

Das Einspielen von Verhaltensweisen, das mit der 'Wende zum Subjekt' eine der zentralen Aufgaben von Literatur und Theater wurde, diente der Regelung der Beziehung der Bürger untereinander. Um zu einheitlichen Umgangs- und Verhaltensformen zu gelangen, war es nötig, das nachwachsende Bürgertum mit einem verbindlichen Normen- und Verhaltenskodex auszustatten. Breitinger wies in seiner Poetik den Weg, der zu beschreiten war, um das angestrebte Ziel zu erreichen: *"Da die Wahrheit, die von den Weltweisen mittels tiefen Nachsinnens erkannt worden, für die groben Sinnen der meisten Menschen ungeschmackt ist, und keinen Eindruck auf sie machet, müssen sie solche nach dem Geschmack der mehrern zubereiten, auf daß sie allgemein werden."*<sup>2)</sup>

Die Ursachen dieser - bis zur Autonomiedebatte üblichen - Indienstnahme von Literatur und Theater als Normenvermittlungsinstanzen sowie die damit verbundene Funktionalisierung der literarischen Öffentlichkeit zum Sozialisationsinstrument liegen in der Sozialgeschichte des 18. Jahrhunderts begründet. Der Markt, der Lebensnerv der sich entwickelnden bürgerlichen Gesellschaft, bedurfte damals nicht nur der juristischen, sondern auch der moralisch-psychologischen Absicherung. Wirtschaftsbürgerliche Tugenden, die Voraussetzungen kapitalistischen Erfolgs, mußten ausgebildet und allgemein, mußten gleichsam dem 'großen Haufen' habituell werden. Das ökonomische Interesse, das dem Konzept vom 'Einspielen' moralischer Lehren

---

1) Breitinger: Critische Dichtkunst, a.a.O., Bd. 1, S. 6.

2) ebd.: S. 59.

letztlich zu Grunde lag, hat Johann Michael von Loen, ein Autor des Übergangs von der Früh- zur Hochaufklärung, in seinem *Redliche(n) Mann am Hofe* (1740) unmißverständlich ausgesprochen. Er forderte über einen formalen Rechtsschutz hinaus, der ehrliche Kaufleute vor dem Unwesen der "*Bankeruttirs*" schützen sollte, einen verbindlichen Ehr- und Moralkodex, auf dessen Boden dann der 'Flor der Geschäfte' gedeihen konnte. *"Wo die Handlung blühen soll, da muß der Credit, da muß Treu und Glauben unterhalten werden; sonst wird die Kaufmannschaft ein Handwerk der sogenannten Chevaliers d'industrie, um es höflich zu geben, da es darauf ankommt, wer den anderen am listigsten betrügen und um das Seinige bringen kan."*<sup>1)</sup>

Die bewußte Indienstnahme von Literatur und Theater zur moralisch-habituellen Beeinflussung des 'großen Haufens' erscheint - wie Schulte-Sasse bemerkt - aus heutiger Sicht als "Scandalon"<sup>2)</sup>, da ein solches Verständnis von Kunst geradezu automatisch den Manipulationsverdacht nach sich zieht. Im 18. Jahrhundert jedoch galt fraglos, daß der "*Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit*" nur als Emanzipationsprozeß unter Anleitung "*einiger Selbstdenkender*"<sup>3)</sup> vorstellbar war. Die den Aufklärungsprozeß anleitenden und steuernden "*Selbstdenkenden*" waren jedoch ihrerseits dem kritisch-rationalen Diskurs in der 'Gelehrtenrepublik' unterworfen. In den prinzipiell öffentlichen Diskussionen der 'Gelehrtenrepublik' fiel dann, wie

---

1) Johann Michael von Loen: *Der redliche Mann am Hofe*. (Nachdruck der Ausgabe von 1742.) Mit einem Nachwort von K. Reichert, Stuttgart 1966, S. 563.

2) Schulte-Sasse: a.a.O., S. 84.

3) Kant: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?, a.a.O., S. 54.

Schulte-Sasse schreibt, "die Entscheidung über jene Sinn- und Wertorientierungen, die die Reproduktion von Dichtung leiten und in sie eingeformt werden sollten."<sup>1)</sup>

Literatur und Theater waren in diesem hierarchisch strukturierten Aufklärungsprozeß die herausragenden Medien. Sie dienten der Entwicklung einer homogenen Öffentlichkeit, indem sie Verhaltensweisen einübten, die zur Vereinheitlichung der bürgerlichen Sitten bzw. des bürgerlichen Lebens überhaupt führten.

Bürgerliche Öffentlichkeit am Beispiel des '*Grüne(n) Heinrich*'

Das Konzept von der moralisch-habituellen Erziehung des '*großen Haufens*' begann mit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch praktisch wirksam zu werden. Sichtbare Indizien hierfür waren seit der Jahrhundertmitte das sprunghafte Anwachsen von literarisch-moralischen Schriften sowie die zur gleichen Zeit verstärkt zu Tage tretende Neigung der Bürger, Lesegesellschaften, private Theatergruppen und patriotische Vereine mit den unterschiedlichsten Zielsetzungen zu gründen.

Wie sich die Herausbildung von bürgerlicher Öffentlichkeit im Konkreten vollzogen haben mag, wie literarische und politische Öffentlichkeit sich wechselseitig durchdrangen und das Zusammenleben der Bürger entscheidend formten, hat Gottfried Keller gleich am Anfang seines *Grüne(n) Heinrich*<sup>2)</sup> erzählt.

---

1) Schulte-Sasse: ebd. S. 95.

2) *Der grüne Heinrich* erschien 1854/55, also fast hundert Jahre nach dem hier behandelten Zeitraum. Keller hat das im folgenden zitierte Geschehen in die Mitte der 20er Jahre des 19. Jahrhunderts verlegt. Da die Schilderung der Ereignisse um den Baumeister Lee typische Merkmale der Entstehung von bürgerlicher Öffentlichkeit verdeutlicht, mag es erlaubt sein, sie zur Veranschaulichung der Entfaltung von bürgerlicher Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert heranzuziehen. Die folgenden Zitate sind dem Kapitel Vater und Mutter' entnommen. Gottfried Keller: *Der grüne Heinrich*, zweite Fassung, Wien 1927, Bd. 1, S. 11 f.

Heinrich Lee, *'der grüne Heinrich'*, beginnt seine Erzählung mit einem *'Lob des Herkommens'*, mit *'Vater und Mutter'*. Heinrichs Vater, der vom einfachen Handwerker zum angesehenen Bürger avancierte Baumeister Lee, verkörpert, wie es bei Keller heißt, *"das offene und treuherzige Hoffen der guten Mittelklassen auf eine bessere, schönere Zeit."* Er führte ein strebsames und erfolgreiches, geradezu vorbildliches, jedoch leider nur kurzes Leben. Baumeister Lee arbeitete sich vom Steinmetzgesellen zum reputierlichen Bürger empor und gelangte binnen kurzer Zeit zu beachtlichem Wohlstand und Ansehen. Sein tätiges Leben *"versetzte den unermüdlichen Mann in den Mittelpunkt eines weiten Kreises von Bürgern, welche alle zu ihm in Wechselwirkung tragen, und unter diesen bildete sich ein engerer Ausschluß gleichgesinnter und empfänglicher Männer, denen er sein rastloses Suchen nach dem Guten und dem Schönen mitteilte."*

Vom Pathos aufgeklärter Ideen ergriffen *"bildete Lee (von dem Keller sagt: er wußte 'das Schöne mit dem Nützlichen zu verbinden') mit seinen Genossen (...) eine Menge Vereine, (...) welche meistens irgend eine Versicherung zum Wohle der Mitglieder und ihrer Angehörigen zum Zwecke hatten."* Statt, wie es offensichtlich damals im Kreise der Vornehmen und Gebildeten üblich war, *"die künftige Form des Staates, philosophische und Rechtswahrheiten (zu besprechen) und im allgemeinen die Frage schönerer Menschlichkeit zu ihrem Gebiete (zu machen)"*, gründeten jene Bürger Schulen und eine *"Menge Unternehmungen dieser Art, (...) um) sich daran empor zu bilden."*

Die Vereine und die Bildungsinstitutionen waren gleichsam das Übungsfeld, auf dem die Bürger demokratisches Verhalten erlernten, *"denn in zahlreichen Zusammenkünften mußten Statuten aller Art entworfen, beraten, durchgesehen und angenommen, Vorsteher gewählt und nach außen wie nach innen Rechte und Formen erklärt und gewahrt werden."*



An jedem Sonntagmorgen kamen dann alle zusammen, sie *"disputierten und teilten sich die immer neuen Entdeckungen mit."* Die Literatur sowie naturwissenschaftliche und geschichtliche Werke lieferten den sonntäglichen Diskussionsstoff. Schiller, dessen theoretischen Reflexionen die zum 'Räsonnement versammelten Privatleute' nicht zu folgen vermochten, bot gleichwohl mit seinen Dramen vielfältigen Stoff zur Identifikation. Seine Schauspiele waren für die bildungsfreudigen Bürger der Anlaß, in eigener Regie Theater zu spielen. *"Einfach und durchaus praktisch, wie sie waren, fanden sie nicht volles Genügen an der dramatischen Lektüre im Schlafrock; sie wünschten diese bedeutsamen Begebenheiten leibhaftig und farbig vor sich zu sehen. (...) So entschlossen sie sich, wiederum angefeuert von Lee, kurz und spielten selbst Komödie, so gut sie konnten."*

Die bildungsbeflissenen Bürger um den Baumeister Lee gründeten ihr eigenes Theater, *"weil von einem stehenden Theater in den damaligen Schweizerstädten nicht die Rede war."*

Anders als in Deutschland, wo die neben der Literatur wohl wirkungsmächtigste Institution der bürgerlichen Öffentlichkeit, die Bühne, sich spätestens am Ende des 18. Jahrhunderts fest etabliert hatte, flammte in der Schweiz in der Folgezeit der Kriegsjahre 1813/14 noch einmal die Kontroverse "für und wider die Schaubühne" auf. Seit Rousseaus berühmtem *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles* aus dem Jahre 1758, in dem er sich gegen die Errichtung einer stehenden Bühne in Genf aussprach, da seiner Meinung nach die Schaubühne die Einfachheit der Sitten und die Zufriedenheit des bürgerlichen Lebens in seiner Vaterstadt zerstöre, war die Kontroverse um das Theater nicht mehr verstummt. Jene für die Kulturgeschichte der Aufklärung so bedeutsame *Querelle du théâtre*, die in Deutschland nach vielem Hin und Her zu Gunsten der Schaubühne entschieden wurde, verhinderte, daß sich in der Schweiz des

18. Jahrhunderts das Theater als 'des sittlichen Bürgers Abendschule' ansiedeln konnte. Wenn aufgeklärte und bildungshungrige Bürger dennoch ihre Schaubühne wünschten, so mußten sie, wie *"Lee und seine Genossen"*, selbst *"Komödie"* spielen.

Das Theater als Institution der bürgerlichen Öffentlichkeit

In Deutschland hingegen bemächtigte sich das Bürgertum seit der Hochaufklärung der Institution Theater. Das neue, das 'große' Publikum, das sich in den Theatern, den Museen und den Konzertsälen zusammenfand, war, wie Habermas nachgewiesen hat, "ein bürgerliches auch nach den Kriterien seiner sozialen Herkunft."<sup>1)</sup> Dieses Publikum gewann nach Habermas "um 1750 Oberhand."<sup>2)</sup> Die Entwicklung der Dramen- und Theatertheorie spiegelt deutlich diesen Prozeß, in dessen Verlauf das heranwachsende Bürgertum sich systematisch die Schaubühne eroberte. Über weite Strecken ging in diesem Aneignungsprozeß die Theorie der Praxis voraus. Der Kampf um ein Nationaltheater und das schnelle Scheitern der *'Hamburger Entreprise'* zeigen, wie schwer aufgeklärte Theatertheorie und aufgeklärte Theaterpraxis zusammenzubringen waren.<sup>3)</sup>

Und doch hat das Theater Modellcharakter für jene Öffentlichkeit, um deren Herstellung es im 18. Jahrhundert ging, da es als öffentlicher Versammlungsort von Privatleuten den idealen

---

1) Habermas: a.a.O., S. 60.

2) ebd.

3) Das Hamburger Unternehmen eines 'Deutschen Nationaltheaters', 1767 von einigen wohlhabenden Bürgern unter der Initiative Johann Friedrich Löwens eröffnet, ging im März 1769 ein, obwohl man mit den Truppen von Ackermann und Seyler so berühmte Schauspieler wie Ekhof, Schröder, die Hensel und den bereits prominenten Lessing als Dramaturgen verpflichtet hatte. Anschließend quälte sich das dortige Theater am Gänsemarkt - von spekulierenden Geschäftsleuten unterstützt und zeitweise unter Friedrich Ludwig Schröders Leitung - mühselig und mit Unterbrechungen durch die Jahre.

Raum für ein öffentliches Raisonement bot.

Die Bühne wurde dann gleichsam zum moralischen Gericht über Staat und Gesellschaft, wenn die gesellschaftskritischen Stücke eines Lessing oder Schiller gegeben wurden.

Einer der Gründe dafür, daß das Bürgertum gerade die Bühne zum Sprachrohr seiner Interessen auf- bzw. ausbaute, war, daß in Deutschland nicht handeltreibende und unternehmende 'Kapitalisten', sondern bürgerliche Gebildete den progressiven Kern der bürgerlichen Emanzipationsbewegung ausmachten. Dieses Bildungsbürgertum bediente sich der Instrumente Literatur und Theater, um der von ihm verfochtenen 'höheren' Kultur öffentlich Anerkennung zu verschaffen. Das Theater war der ideale Ort für die zumeist eingeschränkt und abhängig lebenden Bürger, sich als soziale Schicht oder Klasse öffentlich zur Geltung zu bringen bzw. erst einmal jene Öffentlichkeit zu konstituieren, in der dann die politischen, sozialen und kulturellen Interessen des neuen Mittelstandes verhandelt werden konnten. Keinesfalls sollte sich nach der Vorstellung aufgeklärter Dramaturgen das angestrebte bürgerliche Theater so entwickeln, wie es Brecht zweihundert Jahre später beschrieb: zu einer "*Stätte der Erzeugung von Träumen*", wo der Schauspieler als "*Verkäufer von Rauschmitteln*" agiert.<sup>1)</sup> Vielmehr sollte das Geschehen auf der Bühne - ganz im Sinne von Brecht - zur Reflexion anregen und zum kritischen Raisonement führen.

Madame Löwen hat all jene Hoffnungen, die konsequente Aufklärer in die Bühne als einen Ort des kritischen Raisonements setzten, zum Ausdruck gebracht, als sie zur Eröffnung des Hamburger Nationaltheaters ein geradezu pathetisches Bekenntnis zur Bühne vortrug. Johann Jakob Dusch, der vermutliche Verfasser dieses - man könnte fast sagen - Manifestes des neuen bürgerlichen Theaters, ließ Madame Löwen u.a. deklamieren:

---

1) Bertolt Brecht: Gesammelte Werke, Frankfurt a.M. 1967, Das Theater, Stätte der Träume, Bd. 9, S. 775.

"O sagt, ist diese (Theater, A.S.) Kunst, die so Eu'r Herz zer-  
schmelzt,

Der Leidenschaften Strom so durch Eu'r Inners wälzt,  
Vergnügend, wenn sie rührt, entzückend, wenn sie schreckt,  
Zu Mitleid, Menschenlieb' und Edelmuth erwecket,  
Die Sittenbilderin, die jede Tugend lehrt,  
Ist die nicht Eurer Gunst und Eurer Pflege werth?  
Die Fürsicht sendet sie mitleidig auf die Erde,  
Zum Besten des Barbars, damit er menschlich werde;  
Weihet sie, die Lehrerin der Könige zu sein,  
Mit Würde, mit Genie, mit Feur vom Himmel ein;  
Heißt sie, mit ihrer Macht, durch Thränen zu ergetzen,  
Das stumpfeste Gefühl der Menschenliebe wetzen;  
Durch süße Herzensangst, und angenehmes Graun  
Die Bosheit bändigen und an den Seelen baun;  
Wohlthätig für den Staat, den Wüthenden, den Wilden  
Zum Menschen, Bürger, Freund und Patrioten bilden.  
Gesetze stärken zwar der Staaten Sicherheit,  
Als Ketten an der Hand der Ungerechtigkeit;  
Doch deckt noch immer List den Bösen vor dem Richter,  
Und Macht wird oft der Schutz erhabner Bösewichter.  
Wer rächt die Unschuld dann?

(...)

Wenn Der, den kein Gesetz straft oder strafen kann,  
Der schlaue Bösewicht, der blutige Tyrann,  
Wenn der die Unschuld drückt, wer wagt es, sie zu decken?  
Den sichert tiefe List, und Diesen waffnet Schrecken.  
Wer ist ihr Genius, der sich entgegen legt?-  
Wer? Sie, die jetzt den Dolch, und jetzt die Geißel trägt,  
Die unerschrockne Kunst, die allen Mißgestalten  
Strafloser Thorheit wagt den Spiegel vorzuhalten;  
Die das Geweb' enthüllt, worin sich List verspinnt,  
Und den Tyrannen sagt, daß sie Tyrannen sind;

*Die, ohne Menschenfurcht, vor Thronen nicht erblödet,  
Und mit des Donners Stimm' ans Herz der Fürsten redet;  
Gekrönte Mörder schreckt, den Ehrgeiz nüchtern macht,  
Den Heuchler züchtigt und Thoren klüger lacht;  
Sie, die zum Unterricht die Todten läßt erscheinen,  
Die große Kunst, mit der wir lachen, oder weinen."*<sup>1)</sup>

Mit den Dramen Lessings und des jungen Schiller war die Bühne tatsächlich zu einem "Dolch", einer "Geißel" geworden, die den "Mißgestalten strafloser Thorheit" den "Spiegel" vorzuhalten versuchte. Das Theater war zu einem Ort bürgerlicher Opposition herangewachsen. Des sittlichen Bürgers Abendschule hatte sich zum moralischen Gericht über die Unmoral der herrschenden Zustände im auslaufenden 18. Jahrhundert aufgeschwungen.

Jene bühnenwirksame bürgerliche Opposition hatte freilich keine gesellschaftsverändernde oder gar umstürzende Kraft, denn sonst hätten die Uraufführungen der wildesten und aggressivsten Stücke der bürgerlichen Emanzipationsbewegung, die Erstaufführungen von Schillers *Kabale und Liebe* und Lessings *Emilia* nicht an Hoftheatern stattgefunden.

---

<sup>1)</sup> Lessing: Hamburgische Dramaturgie, 6. Stück, a.a.O., Bd. 7, S. 86 f.

DRITTES KAPITEL:

DIE ENTSTEHUNG DES BÜRGERLICHEN  
SCHAUSPIELS



## I. VON DER SITTENSCHULE ZUM MORALISCHEN GERICHT.

### DIE THEATERENTWICKLUNG IN DER DEUTSCHEN AUFLÄRUNG.

#### Das Herzstück der neueren Bühnengeschichte

Waren die Aufklärung und die aus ihr erwachsene Klassik die "Hoch-Zeit deutscher Dichtung"<sup>1)</sup>, so läßt sich mit gleichem Recht die Theaterentwicklung dieser Epoche als das "Herzstück der neueren Bühnengeschichte"<sup>2)</sup> bezeichnen. Der Aufstieg des deutschen Dramas seit Gottsched hatte einen Aufschwung der Bühne zur Folge, der sie aus den Niederungen volkstümlicher Jahrmarktsbelustigung bis an die Spitze der 'Hierarchie' der Künste emportrug. Die Theatermanie des ausgehenden 18. Jahrhunderts, deren beredte Zeugen Wilhelm Meister, Anton Reiser und viele diesen beiden Vorbildern nachgebildete Künstlerromane aus dem Theatermilieu sind, belegt den kometenhaften Aufstieg der damaligen deutschen Bühne.

Der Ausgangspunkt dieses "Jahrhundertlaufs" (Kindermann), an dessen Ende die vollständige Emanzipation der deutschen Bühnenkunst stand, war dagegen wenig ermunternd. Die äußeren Bedingungen für die Entfaltung des Theaters konnten kaum ungünstiger sein als die Ausgangssituation um 1730, von der aus der allmähliche Aufstieg des Dramas und der Bühne begann. Das zu dieser Zeit dominierende Theater der Wandertruppen bestand in der Regel aus effekthaschenden Schaustücken und derben Farcen, das soziale Ansehen der Schauspieler war äußerst gering, deren Spiel auf der Bühne wurde von zeitgenössischen Beobachtern durchgängig als grob und primitiv beschrieben. Dem marktorientierten und oft

---

1) Wölfel: Moralische Anstalt, a.a.O., S. 47.

2) Kindermann: Theatergeschichte Europas IV, a.a.O., S. 4.

auch marktschreierischen Theater deutscher Wandertruppen stand als Gegenpol das französische Prunktheater der Fürstenhöfe gegenüber, dessen Funktion, dem Divertissement der höfischen Gesellschaft zu dienen, von vornherein breite Teile der übrigen Bevölkerung von der Teilnahme ausschloß. Diese Konstellation war der Ausgangspunkt eines heftigen Streits für und wider die Schaubühne, der zwei einander unversöhnlich gegenüberstehende Lager hervorbrachte. Die Partei der hauptsächlich religiös motivierten Feinde des Theaters sah in der Bühne eine Gefahr für den sozialen Frieden. Sie verurteilte die Schaubühne als Satanswerk, da die szenische Darstellung von Sinnlichkeit und Liebe, ja von Leidenschaft überhaupt, die "Seelenruhe des Zuschauers"<sup>1)</sup> vernichtete. Die noch kleine und wenig einflußreiche Gruppe der Befürworter sah dagegen in der Bühne eine Sittenschule für den Bürger, die *"aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen (sei)."*<sup>2)</sup> In diesem lange Zeit unentschiedenen Kampf um das Theater siegte schließlich die Partei der Befürworter. Das Theaterreformkonzept der Hochauflärung, das eine 'gereinigte' Schaubühne unter staatlicher Fürsorge zum Ziel hatte, legte den Grundstein für eine Entwicklung des Bühnenwesens, auf dem das heute bestehende Subventionstheater noch ruht.<sup>3)</sup>

- 
- 1) Thomas Koebner: Zum Streit für und wider die Schaubühne im 18. Jahrhundert. In: Festschrift für Rainer Gruenter. Hrsg.: Bernhard Fabian, Heidelberg 1978, S. 29.
  - 2) Gottsched: Akademische Reden: Die Schaubühne und besonders die Tragödie sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen. Gesammelte Schriften Bd. 6, Berlin o.J., S. 254.
  - 3) Die Wunschvorstellung eines vom Staat subventionierten Theaters, der z.B. Johann Elias Schlegel und Johann Friedrich Löwen anhängen, ist heute, da sie realisiert ist, zunehmend in den Brennpunkt der Kritik geraten. Das vielfach von Theoretikern wie Praktikern geäußerte Unbehagen an der von öffentlichen Institutionen praktizierten 'offiziellen' Kultur trifft besonders das Theater, da es - als subventioniertes Bildungstheater von der Gesamtheit der Bevölkerung finanziert - nur die kulturellen Bedürfnisse einer verschwindend kleinen Minderheit befriedigt.

## Die Theaterutopie der Aufklärung

Die Idee von einer als öffentliche Institution eingerichteten und unter staatlicher Obhut stehenden Schaubühne war die logische Konsequenz bürgerlichen Aufklärungsdenkens. Sie entsprang der Utopie von einem Gemeinwesen, in dem das gesellschaftliche Leben nach den idealen Normen der Aufklärung eingerichtet war. Das Theater war in dem anzustrebenden Staate ein notwendiges Mittel zur schrittweisen Verwirklichung des gesellschaftlichen Idealzustands. Die öffentlich abgesicherte Bühne sollte den in der neuen bürgerlichen Dramatik gestalteten Ideengehalt propagieren und damit in einem bürgerlich-emanzipatorischen Sinne Öffentlichkeit konstituieren.

Gerade das Theater schien geeignet, die Verwirklichung des vernünftigen, zweckmäßigen und moralischen Zustands des Gemeinwesens voranzutreiben, denn die optimistischen Aufklärer glaubten, die leibhaftige, szenische Realisation des dramatischen Textes auf der Bühne trage sinnlich und unmittelbar zur moralischen Besserung des Zuschauers bei. Der alte Vorwurf gegen das Theater, den schon Solon in der Antike erhoben hat, der Vorwurf, das Theater verbreite Lügen, da auf der Bühne Schein für Wirklichkeit ausgegeben werde, wurde im Verlauf der Aufklärung positiv gegen seine Verfechter gewendet: gerade weil das Theater in fiktiven Handlungen zu Entscheidungssituationen führe, sei es in besonderer Weise geeignet, zur Belehrung und zur moralischen Besserung des Publikums beizutragen.

Freilich wußte schon Gottsched: *"Die Besserung des menschlichen Herzens ist fürwahr kein Werk, welches in einer Stunde geschehen kann. Es gehören tausend Vorbereitungen, tausend Umstände, viel Erkenntnis, Überzeugung, Erfahrungen, Beispiele und Aufmunterungen dazu, ehe ein Lasterhafter seine Art fahren läßt.*

*Genug, daß man einen Saamen nach dem anderen ins Herz wirft, der zu seiner Zeit aufgeht, und Früchte bringt. Es bleibt so manches in den Gemüthern aufmerksamer Zuschauer kleben, dessen sie sich bey Gelegenheit wiederum erinnern."*<sup>1)</sup>

Zu der Hoffnung auf moralische Besserung durch die Bühne gesellte sich seit der 2. Hälfte des Jahrhunderts der Wunsch, die Schaubühne möge zur Konstituierung der ersehnten einen deutschen Nation beitragen. Nach Lessing, der im letzten Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* resigniert den Gedanken an eine Nation und ein Nationaltheater aufgab<sup>2)</sup>, glaubten Lenz und der junge Schiller noch immer unbeirrt an die identitätsstiftende Funktion des Theaters. Für Schiller war die Schaubühne die Identitätsstifterin schlechthin. Menschen aller Klassen sollten sich in ihr verbrüdern, sollten durch sie ihre feudal-ständische Wirklichkeit transzendieren, um *"nur einer Empfindung Raum (zu geben) -es ist diese: ein Mensch zu sein."*<sup>3)</sup>

Schließlich galt, vor allem in der Spätaufklärung, das Theater als machtvolle antimonarchische Kraft. Die Bühne sollte exemplarisch das Bild einer republikanischen Gesellschaftsverfassung vorspiegeln, und dieser 'Vorschein' sollte die tatsächliche Realisierung einer Republik anleiten.

Natürlich konnte die Schaubühne all diese Hoffnungen nicht erfüllen. Vielmehr galt es erst einmal, das Theaterspiel der Wandertruppen von Zoten und derbem Klamauk zu reinigen und den Stand der Schauspieler in die Gesellschaft zu integrieren, bevor die Schaubühne als moralische Anstalt überhaupt denkbar, geschweige denn realisierbar wurde.

---

1) Gottsched: a.a.O., S. 262 f.

2) vgl. Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, 100-104 Stück, a.a.O., Bd. 7, S. 474.

3) Schiller: Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? NA Bd. 20, S. 100.

## Ökonomischer Nutzen der 'gereinigten' Schaubühne

Die Argumente, mit denen die Befürworter des Theaters ihr Reformkonzept von einer 'gereinigten' Schaubühne verfochten, waren teils ökonomischer, teils politischer und moralischer Natur. Die Kameralisten<sup>1)</sup> der Frühaufklärung argumentierten vom ökonomischen Standpunkt, wenn sie ihren Fürsten eine kontrollierende Fürsorge für das Theater ans Herz legten. Veit Ludwig von Seckendorff, der Präsident des Konsistoriums des Herzogs Moritz von Sachsen-Weitz und spätere Kanzler der Universität Halle, erkannte als einer der ersten den Nutzen des Theaters. Sein *Teutscher Fürstenstaat* (1655), dessen Einfluß auf das Staatsdenken der Aufklärung nachhaltig war, untersuchte bereits die Frage, wie das *"gemeine Volk"* seine spärliche Freizeit sinnvoll verbringen könnte. Seckendorff kam zu der Ansicht, niemand könne die *"Comödien tadeln, (...) dabey sich der gemeine Mann ergötzte und doch jezuweilen etwas nützliches daraus fassete, zumahl aber die Zeit hinbrächte, welche er sonst zu sauffen und spielen anwendet. Und zu solchen Comödien dürfte man keine Landfahrer (nehmen), sondern es würden sich wohl Landesinwohner, auch Schüler und Waisen Kinder finden, welche alle ohne alle kostbare Belohnung sich gebrauchen liesen, und (dann) könnte das Geld, welches die Zuseher jedoch gar leidlich, geben müssen, zur Erhaltung des Armuths angewendet werden."*<sup>2)</sup>

---

1) Die im 17. Jahrhundert sich als umfassende wissenschaftliche Disziplin etablierende Kameralistik umfaßte drei große Gebiete: die Ökonomie, die Polizeywissenschaft und die eigentliche Kameralistik. Die Ökonomie hatte die technologischen Grundkenntnisse für eine erfolgreiche Wirtschaftspolitik zu ihrem Gebiete, die Polizeywissenschaft die verwaltungstechnischen Grundlagen der inneren Organisation des Staates, die Kameralistik im engeren Sinne befaßte sich mit dem Steuer- und Regalienwesen.

2) zit. nach Haider-Pregler: a.a.O., S. 30.



Deutlicher noch als Seckendorff hatte die Pfalzgräfin Elisabeth Charlotte den ökonomischen Nutzen der Schaubühne vor Augen. Zwar hielt sie die Komödianten noch für "arme Teufel", die Komödie jedoch "macht (...) Freude, Freude giebt Gesundheit, Gesundheit Stärke, Stärke macht besser arbeiten, also (sollte man sie) mehr gebieten als denn verbieten."<sup>1)</sup>

Politisch-moralischer Nutzen der 'gereinigten' Schaubühne  
Kameralisten wie Seckendorff oder Justi<sup>2)</sup>, die den Wert der 'schönen Künste' im *Ergötzen* ansiedelten, also in erster Linie den *delectatio*-Aspekt der Kunst vor Augen hatten, sahen im Theater ein der Unterhaltung und der Reproduktion der Arbeitskraft dienendes Instrument. Sie entdeckten den direkten (wie indirekten) ökonomischen Nutzen eines institutionalisierten Theaters und plädierten deshalb als erste für eine Schauspielreform.

---

1) zit. nach Rudolf Heffer: Die moralische Beurteilung des deutschen Berufsschauspieler. Emsdetten 1936 (Die Schaubühne Bd. 14), S. 44.

2) Johann Heinrich Gottlob Justi (1702-1771), Professor für Kameralistik und deutsche Beredsamkeit, wußte um die Notwendigkeit einer Schauspielreform, bevor das Theater ökonomisch ertragreich und moralisch bildend wirken konnte. In seinen *Deutsche(n) Memoires oder Sammlung verschiedener Anmerkungen die Staatsklugheit, das Kriegswesen, die Justiz, Morale, Oeconomie, commercium, Cammer und Polizey auch andere merkwürdige Sachen betreffend* (1750) schrieb er: "Unsere deutschen Schaubühnen werden auch schwerlich empor kommen, noch mit anderen sich vergleichen dürfen, dafern unsere Landesherrn nicht den Anfang machen, die Gelehrten zu Verfertigung guter Comödien durch Belohnungen aufzumuntern, und denen geschickten Acteurs zulängliche Pensionen zu ertheilen, bis künftig die Nation hierzu mehr Begierde und Empfindlichkeit bezeigen, mithin auch zur Erhaltung der Acteurs ein mehrers beytragen wird."  
zit. nach: Hilder-Pregler: a.a.O., S. 52.



Ihre theoretischen Konzepte verdichteten sich im Prozeß der Aufklärung immer mehr zu kulturpolitischen Plänen für ein vom Staat subventioniertes literarisches Theater, das als Sittenschule der Untertanen dienen sollte. Die Protagonisten der Theaterreform bedienten sich der Argumente vom ökonomischen und moralischen Nutzen der Bühne und wandelten sie in die Forderung nach einem Nationaltheater. Johann Friedrich Löwen, einer der Hauptbetreiber der *Hamburger Entreprise*, erklärte schon 1748 als junger Mann in seiner Antrittsrede in der *Königlichen deutschen Gesellschaft zu Göttingen*: *"Eine Republik ist alsdann erst wol eingerichtet, wenn in derselben keine Vorsicht verabsäumt worden, das Wohl der Bürger und ihre wahre Glückseligkeit zu befördern. Es müßten also geschickte Mittel da seyn, wodurch den Unterthanen ein beständiger Trieb zur Tugend und ein unaufhörlicher Haß gegen die Laster beigebracht wird. Es ist allerdings einem Staate daran gelegen, daß er gesittete Bürger habe. Denn es erwachsen da unzweifelhaft andere Vortheile. Diejenigen also, welche das Ruder des Regiments führen, sind nothwendig verbunden, die leichtesten Mittel zu erwälen, wodurch den Bürgern diese Triebe und Eigenschaften können beigebracht werden."*<sup>1)</sup>

Die als *Sittenbildnerin* öffentlich abgesicherte Schaubühne sollte nach Löwens Vorstellung *"die Schule (sein), worinnen das Volk in den nützlichsten Wahrheiten auf eine leichte und sinnliche Art unterwiesen wird."*<sup>2)</sup>

Im weiteren Verlauf der Diskussion um ein Nationaltheater nahmen die Pläne für eine öffentlich subventionierte Bühne immer konkretere Gestalt an. Gellert hatte schon 1750 eine klare Vorstellung von der 'gereinigten' Schaubühne, die aus

---

1) Löwen: In einer wol eingerichteten Republik muß der Flor der Schaubühne notwendig erhalten werden, a.a.O., S. 261.

2) ebd.

"einer wol bestellten Republik nicht zu verbannen" sei, als er in seinem 26. Brief an Madame ... schrieb: "Es könnte vielleicht den meisten Klagen wider das Theater abgeholfen werden. Erstlich sollten die Comödianten einen geschickten und edel gesinnten Aufseher haben, dessen Urtheile sie alle Stücke unterwerfen müßten, welche sie aufführen wollten. Dieser vernünftige Mann und Kenner des Theaters würde kein mittelmäßiges Stück, keine närrischen Possenspiele, auf das Theater lassen. Er würde sogar in den guten Stücken die freyen und anstößigen Stellen wegwerfen, und also sorgen, daß beide Geschlechter ohne Gefahr alle Comödien anhören könnten, und nie die Einen bey dem Händeklatschen der Andern die Augen niederschlagen dürften. (...)

Um gute Köpfe aufzumuntern, für das Theater zu arbeiten, und schöne Stücke zu liefern, müßte der Aufseher die Freiheit haben, die Einkünfte für die erste oder zweyte Aufführung des Stücks dem Poeten zu geben, wie (es) in andern Ländern geschieht. (...)

Die Comödianten müßten eine ansehnliche Besoldung und einen gewissen Rang bekommen, damit sie ordentlich und anständig leben, und die übeln Vorwürfe von ihrem Stand ablehnen könnten, welche man, ihnen und der Comödie zur Schande, vielleicht oft mit Recht, und oft mit Unrecht, zu machen pflegt. (...)

Das Theater müßte auf öffentliche Kosten erhalten werden. (...) Diese Anstalten sind alle leicht auszuführen, wenn sie von einer hohen Hand, oder von einer ganzen und reichen Stadt, unterstützt werden."<sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> Christian Fürchtegott Gellert: Sämmtliche Werke, Carlsruhe 1818, Bd. 4: Briefe, S. 149 f.

Diese in der Mitte des Jahrhunderts noch utopische Vorstellung von der Organisation des Bühnenwesens sollte dann im 19. Jahrhundert Wirklichkeit werden und das Theater in der Form begründen, die sich bis heute gehalten hat. Die reformfreudigen Theatertheoretiker und Praktiker der Aufklärung wußten freilich noch nicht um die Gefahr, die in ihrem Konzept verborgen lag und die nach der Etablierung des öffentlich subventionierten Theaters offenbar werden sollte. Sie versprachen sich noch von einer öffentlich unterstützten Bühne ein höheres Maß an künstlerischer Freiheit, da sie ein Gemeinwesen vor Augen hatten, das nach den idealen Normen der Aufklärung eingerichtet war. Jene Gefahr, die heute offenbar ist, die Gefahr, der jede verwaltete Kunst ausgesetzt ist, daß nämlich die Freiheit einer solchen Kunst in der Praxis lediglich in der Freiheit der Identifikation mit der Ideologie der Verwaltenden besteht, war den Aufklärern noch unbekannt.

#### Das verbürgerlichte Theater der Hochaufklärung

In der Folge der Entstehung der bürgerlich-empfindsamen Dramatik und ihrer theoretischen Rechtfertigung durch Lessing, Gellert u.a. entwickelte sich das Theater gleichsam zum Spiegel für erreichbares bürgerliches Glück. All jene Tugenden, die Gottsched und Wolff oder auch die moralischen Wochenschriften gelehrt hatten, erfuhren jetzt in Rührstücken ihre bühnengerechte Umsetzung. Die unmittelbare Einwirkung der Bühne auf bürgerliche Pflichterfüllung und auf geschäftliche Ehrlichkeit sowie ihre Kraft zur Korrektur gesellschaftlicher Verfehlungen standen nunmehr außer Zweifel. Dieses Theater eines noch ungebrochenen bürgerlichen Selbstbewußtseins, wo ständische Gegensätze in den gezeigten Privatkonflikten nicht aufbrachen, diente in der Vorstellung seiner Protagonisten der psychischen, moralischen und ökonomischen Befestigung des bürgerlichen Wohlergehens. Der Besuch der Schaubühne war inzwischen selbstver-

ständig geworden. "Aber so viel ist doch gewiß", schrieb Gellert in jenem *Brief an Madame*, "daß wir zuweilen von unsern ordentlichen Geschäften ausruhen müssen, um uns neue Munterkeit und Kräfte zu holen. In dieser Absicht ist das Vergnügen eben so notwendig, als die Arbeit, weil diese ohne jenes nicht, oder nur matt und schläfrig, von stat-ten geht."<sup>1)</sup>

Diesen in der Hochaufklärung stattfindenden Verbürgerlichungsprozeß spiegelt deutlich die Spielplangestaltung der Theatertruppen. Konrad Ekhof, dem man den Beinamen *Vater der deutschen Schauspielkunst* gegeben hat, initiierte in seiner 1753 in Schwerin gegründeten Schauspielerakademie eine lebhafte Diskussion um die Gestaltung des Spielplans in der Absicht, das Repertoire der Schönemannschen Truppe kritisch zu überprüfen und durch neue Stücke zu ergänzen. Überschaute man die damalige Debatte in der *Academie der Schönemannschen Gesellschaft*, so erkennt man deutlich eine soziologische Verschiebung. Dramen aus dem bürgerlichen Milieu und mit bürgerlicher Denkungsart traten in den Vordergrund, die klassizistische französische Tragödie verschwand zunehmend, allenfalls Stücke aus der Voltaire- und Marivaux-Generation wurden aufgeführt. Bevorzugt diskutiert und anschließend aufgeführt wurden jedoch deutsche Tragödien- und mehr noch Komödiendichter. Favorisiert wurden, sozusagen als Gottsched-Antipoden, die 'Hausdichter' der Schönemannschen Truppe: Johann Christian Krüger, Christian Fürchtegott Gellert und Gottsched-Schüler Johann Elias Schlegel.<sup>2)</sup>

---

1) ebd.: S. 147.

2) Heinz Kindermann hat in seiner Studie *Konrad Ekhoofs Schauspielerakademie* die in den Spielplandebatten der Akademie zur Diskussion gestellten Stücke ihrem Titel nach alphabetisch zusammengestellt. Vgl. Heinz Kindermann: *Konrad Ekhoofs Schauspielerakademie*. In: Sitzungsbericht der Österreichischen Akademie der Wissenschaft, Bd. 230, Wien 1956, S. 42 f.

Die zunehmende Dominanz von Familien- und Rührstücken im Repertoire damaliger Theater dokumentiert deutlich den immer weiter und schneller voranschreitenden Prozeß der Verbürgerlichung der Bühne. Jenes Genre, das sich von seiner ursprünglich kritischen Intention in Lessings *Sara* und *Emilia* immer weiter entfernte und immer trivialere Formen annahm, überschwemmte in den 70er und 80er Jahren geradezu die Spielpläne. Als die junge bürgerliche Intelligenz im Sturm und Drang ihre - zumindest literarische - Revolutionierung der überkommenen ständischen Gesellschaft versuchte, beherrschte jene Gattung die Bühne. Rührenden Familienstücken wurde eine außerordentliche moralische Besserungskraft zugesprochen, man qualifizierte sie - wie Hans-Wolf Jäger schrieb - "gleichsam zum sublimen Rohrstock und rückte das Theater damit einem Bürgerstand nahe, der von Familiensinn gleichstark geprägt (war) wie von rationalem und moralisch durchsäuertem Erwerbsstreben."<sup>1)</sup>

Die unmittelbare Wirkung dieses "sublimen Rohrstocks" mag eine Anekdote veranschaulichen, die Reichards *Taschenbuch für die Schaubühne* berichtete: "*Nicht unbekannt ist die sich noch neulich zugetragene Begebenheit, daß ein junger Mensch, der seinem Vater eine namhafte Summe obrigkeitlich anvertrauter Gelder stahl, durch Ifflands 'Verbrechen aus Ehrsucht' so erschüttert wurde, daß er heimlich hinging und den Diebstahl wieder an seinen Ort legte, sich wieder mit der Tugend aussöhnte und ein ehrlicher Mann wurde.*"<sup>2)</sup>

Neben der Anbequemung an bürgerliche Inhalte unternahmen die Theaterschaffenden seit der Mitte des 18. Jahrhunderts die größten Anstrengungen, sich an die Normen des bürgerlichen Anstands anzunähern. Literaten und Theaterpraktiker hatten

---

1) Hans-Wolf Jäger: *Wanderbühne, Hof- und Nationaltheater*. In: *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, a.a.O., S. 270.

2) ebd.; zu *Verbrechen aus Ehrsucht* s. Kapitel 4, III.

über die fachliche Verbesserung des Schauspielers hinaus vor allem seine sittlich-moralische Angleichung an bürgerliche Verhaltensweisen vor Augen, wenn sie sich, wie Johann Elias Schlegel, über eine *theatralische Pflanzschule* Gedanken machten. Dieser Anpassungsprozeß fand seinen direkten Niederschlag in den teilweise rigiden Bühnenordnungen, die die Schauspieler zwingen sollten, ihren oftmals freizügigen Lebenswandel aufzugeben. Im Maße ihrer Annäherung an die bürgerliche Lebensart gewannen die Mimen stetig an gesellschaftlichem Ansehen und entwickelten ein Selbstbewußtsein, das den Komödianten des 17. Jahrhunderts noch gänzlich unbekannt war. Die Vorbehalte, die dennoch während des gesamten Jahrhunderts der Aufklärung gegen den Schauspielerstand geltend gemacht wurden, führten seitens der Bühnengehörigen häufig zu einer rigorosen Anpassung an geltende bürgerliche Wertvorstellungen. Überangepaßtes Verhalten, jener Preis, den Minderheiten für ihre Integration in der Regel bezahlen müssen, war auch der Tribut, den viele Schauspieler für ihre gesellschaftliche Anerkennung entrichten mußten.<sup>1)</sup>

---

1) Ein Dokument dieses Kampfes um bürgerliche Reputation ist die Biographie des *Joseph Anton Christ: Schauspielerleben im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1912. Christs Erinnerungen zeigen eindringlich den jähen Wechsel von Anerkennung und Verachtung, dem ein Schauspieler im 18. Jahrhundert ausgesetzt war. Vor allem zeigt diese Lebensgeschichte, wie eng materielles Wohlergehen mit Anerkennung und materielles Elend mit gesellschaftlicher Ächtung verknüpft sind.



## Die Politisierung der Bühne im Sturm und Drang

Die junge mittelständische Intelligenz versuchte den Verbürgerlichungsprozeß, den das Theater während der Hochaufklärung durchlief, noch einmal zu durchbrechen, als sie ein neues Programm für die Bühne entwarf. Jakob Michael Reinhold Lenz, der seine *Anmerkungen übers Theater* mit dem Schiffsjungen des Kolumbus verglich, der "auf den Mast" kletterte, um zu sehen, "wo es hinausgeht"<sup>1)</sup>, ersehnte sich eine Bühne, die "Standpunkt"<sup>2)</sup> bezieht, und zwar durchaus in politischem Sinne.

In dem bestehenden Theater, wie es sich seit der Hochaufklärung etabliert hatte, sah er lediglich einen wirkungslosen Dampf, der sich angesichts der gesellschaftlichen Realität in Nichts auflöst. "Untersuchen Sie sich, meine Herrn!" forderte er seine Freunde auf, "wenn Sie aus dem Schauspielhause fortgehen, was ist das Residuum davon in Ihrer Brust? Dampf, der verraucht, sobald er an die Luft kommt."<sup>3)</sup> Den Vertretern des etablierten bürgerlichen Theaters rief er zu: "Behalten Sie Ihre Familienstücke, Miniaturgemälde, und lassen (Sie) uns unsere Welt!"<sup>4)</sup>

Lenz suchte mit seinen Gesinnungsgenossen nach standfesten Charakteren, "die sich ihre Begebenheiten erschaffen, die selbständig und unveränderlich die ganze Maschine selbst drehen."<sup>5)</sup>

---

1) Lenz: *Anmerkungen übers Theater*, a.a.O., S. 230.

2) ebd.

3) ebd.: S. 246.

4) ebd.: S. 237.

5) ebd.: S. 236.

Die gesuchten 'Selbsthelfer' sollten als Dramatiker und Theaterpraktiker die Bühne vor ihrer Erstarrung in Empfindsamkeit und private Rührung bewahren, sollten das Theater zu einem Forum kritischer Öffentlichkeit beleben. In der bestehenden Bühne sah Lenz kein lebendiges und kritisches Instrument, mit dessen Hilfe die Wirklichkeit zu verändern war. "*Wo ist der lebendige Eindruck,*" fragte er anlässlich seiner Rede über Goethes *Götz, "der sich in Gesinnungen, Taten und Handlungen hernach einmischte, der prometheische Funke, der sich so unvermerkt in unsere innerste Seele hineingestohlen, daß er, wenn wir ihn nicht durch gänzlichess Stillliegen in sich selbst wieder verglimmen lassen, unser ganzes Leben beseeligt?"*<sup>1)</sup>

Der prometheische Funke, der die Bühne und darüberhinaus die Gesellschaft hätte entzünden können, war weder im bürgerlich-empfindsamen noch im höfischen Theater zu finden. Das zeitgenössische Prunktheater der deutschen Fürstenhöfe war zu einer leblosen Hülle verdorrt. Die klassizistische Tragödie, das Paradigma höfischen Theaters, hatte allenfalls die Form der Tragödie konserviert, ihren politisch-emanzipatorischen Gehalt, den sie in der Antike besaß, jedoch verloren.

"*Die Dichter der Griechen,*" schrieb Louis Sébastian Mercier, dessen *Neuer Versuch über die Schauspielkunst*<sup>2)</sup> durchaus als

---

1) ders.: Über Götz von Berlichingen, a.a.O., Bd. 4, S. 225.

2) Heinrich Leopold Wagner, der Verfasser der *Kindermörderin* (1776), machte das deutsche Publikum mit Merciers *Du théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique* (1773) bekannt. Unter dem Titel *Merciers Neuer Versuch über die Schauspielkunst*, Leipzig 1776, veröffentlichte Wagner eine Übersetzung von Merciers Aufsatz. Diese von Wagner übertragene Abhandlung ist, wie Peter Szondi schrieb, "ein Ereignis weit mehr der deutschen als der französischen Literaturgeschichte geworden. Sie ist der Hintergrund, vor dem die sozialkritische, auf Änderung der Verhältnisse, und sei es auch nur in einzelnen Punkten (wie der Erziehung oder des Sexuallebens der Soldaten) abzielende Dramatik von Lenz und Wagner gesehen werden muß." Peter Szondi: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert, a.a.O., S. 185 f.

ein Manifest des Sturm und Drang gelesen werden kann, *"webten immer etwas politisches Interesse mit ein, welches diente, die Aufmerksamkeit des Volkes zu erhalten. Indem wir glaubten, den Griechen nachzuahmen, haben wir knechtisch auf unser Theater ihre Träumereyen und Göttersprüche, ihre Eidschwüre und ihren Fanatismus übertragen, und dasjenige vernachlässigt, was das Beste und Brauchbarste darinn für uns gewesen wäre."*<sup>1)</sup>

Um wieder zum Besten und Brauchbarsten zu gelangen, war es nötig, die dramatischen Stoffe mehr der Wirklichkeit zu entnehmen. Die tatsächliche Realität des vorrevolutionären Frankreichs, (aber auch Deutschlands), setzte sich jedoch vor allem aus politischen und sozialen Mißständen zusammen. *"Die Quelle aller dieser Übel,"* so schrieb Mercier, *"steckt in der schlechten Staatsverfassung, welche die gegenseitige Einigkeit der Bürger befürchtet hat. Sie führt aber ihre Strafe auf ihrer Seite schon bei sich: schwach und zerteilt hat sie nur eine scheinbare, aufgedunsene Stärke, und ist ihrem Einsturz ganz nahe."*<sup>2)</sup>

Die Haltung der Stürmer und Dränger gegenüber dieser Ordnung in Staat und Gesellschaft war entsprechend radikal. Stellvertretend ließ Schiller Karl Moor ausrufen, was viele der rebellischen Spätaufklärer dachten: *"Mir ekelte vor diesem tintenkleksenden Sekulum. (...) Stelle mich vor ein Heer Kerls wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster seyn sollen."*<sup>3)</sup>

---

1) Merciers Neuer Versuch über die Schauspielkunst, a.a.O., S. 28 f.

2) ebd.: S. 171.

3) Schiller: Die Räuber (I,2), NA Bd. 3, S. 21

Freilich ließ sich in der Spätaufklärung nicht einmal auf der Bühne, geschweige denn in der Gesellschaft, eine republikanische Verfassung realisieren. Mit der Entstehung der deutschen Hoftheater in den 90er Jahren wurden vielmehr die Intentionen aufgeklärter bürgerlicher Theaterreformer geradezu in ihr Gegenteil verkehrt. Hatte Gottsched seine Reform 'von unten' als Eigeninitiative aufgeklärter Bürger gedacht, so vollzog sich die tatsächliche Etablierung der Hof- und Nationaltheater als eine Reform 'von oben'. Die Hoftheater des ausgehenden Jahrhunderts waren, entgegen der Hoffnung vieler Theaterreformer, bestenfalls ein Instrument des aufgeklärten Absolutismus.

Kurioserweise erlebten Lessings *Emilia* und Schillers *Räuber* gerade hier ihre Uraufführung. Offensichtlich wirkte Kant, der die Eigenständigkeit des Ästhetischen entdeckt und konsequent das Schöne aus dem Bereich des Interesses ausgelagert hatte, auch auf die Bühne. Im Zuge der Erschließung der Autonomie der Kunst wurde auch das Spiel auf der Bühne selbständig, d.h. Schaubühne und Leben, Theater- und Naturwahrheit wurden voneinander getrennt. Damit wurden gesellschaftskritische Schauspielwerke ihrer gesellschaftsverändernden Intention beraubt, sie konnten jetzt ohne Gefahr genauso von einem höfischen wie einem bürgerlichen Publikum konsumiert werden.

Ehemals engagierte Dramatiker gaben jetzt die Hoffnung auf Gesellschaftsveränderung durch das Theater auf. Schiller bekannte in der Vorrede zur *Braut von Messina*, das wirkliche Leben sei durch das Theater nicht zu verändern. Jeder, der ins Theater geht, weiß - so Schiller - "*selbst recht gut, daß er nur ein leeres Spiel treibt, daß er im eigentlichen Sinn sich nur an Träumen weidet, und wenn er von dem Schauplatz wieder in die wirkliche Welt zurück kehrt, so umgiebt ihn diese wieder mit ihrer ganzen drückenden Enge, er ist ihr Raub wie vorher, denn sie selbst ist geblieben was sie war, und an ihm ist nichts verändert worden.*"<sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> Schiller: Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie, NA Bd. 10, S. 8.

## II. DIE ANNÄHERUNG DES THEATERS AN DAS BÜRGERTUM

Die deutsche Bühne warf die Kinderschuhe weg...

Goethe, dessen individueller Werdegang in außerordentlich glücklicher Weise mit dem allgemeinen Entwicklungsgang von Drama und Theater des 18. Jahrhunderts zusammenging, schrieb am 05. August 1778 an Merck: *"Auch hab' ich eine Bitte, daß, wenn Du mehr so was (wie die 'Geschichte des Herrn Oheims' im 'Teutschen Merkur') schreibst, daß Du mir weder direkt noch indirekt ins theatralische Gehege kommst, indem ich das ganze Theaterwesen in einem Roman, wovon das erste Buch, dessen Anfang Du gesehen hast, fertig ist, vorzutragen bereit bin."*<sup>1)</sup>

Gemeint ist Goethes *"geliebtes dramatisches Ebenbild"* (Brief an Charlotte von Stein) Wilhelm Meister, dessen Ausarbeitung den Dichter über Jahrzehnte beschäftigte.

Die Geschichte des Kaufmannssohn Wilhelm spiegelt in vielfältiger Weise Goethes eigenen Entwicklungsprozeß und darüber hinaus alle Phasen und Tendenzen der Entwicklung des Theaterwesens im 18. Jahrhundert. Vor allem die Urform des Romans, die *Theatralische Sendung*, erörtert alle relevanten Fragen der Theatergeschichte der Aufklärung. Da ist von der Spielplan-gestaltung und der Dramaturgie ebenso die Rede wie vom sozialen Ansehen der Schauspieler, vom Nutzen der Schaubühne und von der Notwendigkeit der gesellschaftlichen Integration des Mimen. In geraffter Form erlebt Wilhelm sämtliche Stationen der Theaterentwicklung der Aufklärung: von der Gottsched-Neuberschen Reform

---

<sup>1)</sup> Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahr, a.a.O., Bd. 7, S. 613.

bis zum Sturm und Drang. Seine erste Begegnung mit einer Wandertruppe erinnert an den jungen Lessing bei der Neuberschen Truppe in Leipzig. Wilhelms erste Schreibversuche orientieren sich nach seinen eigenen Worten noch an Gottscheds Poetik, seinen Reflexionen über das Vergnügen der Menschen an dramatischen Gegenständen sind hingegen deutlich die Fortschritte der Lessing-Phase anzumerken, seine Beschäftigung mit Shakespeare schließlich verweist auf den Sturm und Drang, der in dem Britten das neben den antiken Dichtern größte dramatische Genie aller Zeiten verehrte. Auch das Personal des *Meister*-Romans ist der Theatergeschichte entnommen. Die Prinzipalin Madame de Retti, deren Wandertruppe sich Wilhelm anschließt, trägt Züge der Neuberin, die gleichfalls Modell stand für die Geschichte der Frau Melina. Mit der Ankunft bei der Truppe Serlos erreicht Wilhelm dann gewissermaßen die dritte Stufe der Theaterentwicklung der Aufklärung, denn Serlo ist offensichtlich dem Sturm und Drang-Prinzipal und Schauspieler Friedrich Ludwig Schröder nachgebildet.

Wie eng Wilhelms individuelle Entwicklung mit dem Gang der Theaterentwicklung verknüpft ist, zeigt das 11. Kapitel des ersten Buchs der *Theatralischen Sendung*. Goethe schildert dort Wilhelms Knabenzeit als einen "mittler(en), halbe(n) Zustand", in dem "die Einbildung" der tatsächlich erreichten Entwicklungsstufe vorseilt und kommt dann unvermittelt auf die Bühne zu sprechen. Wie der Knabe Wilhelm der Kindheit entwachsen war, das Erwachsenenalter jedoch noch nicht erreicht hatte, befand sich auch das Theater in einem "mittleren, halben Zustand (...). Die deutsche Bühne war damals in eben der Krise. Man warf die Kinderschuhe weg, ehe sie ganz ausgetreten waren, und mußte indess barfuß laufen."<sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> Goethe: Wilhelm Meisters theatralische Sendung, Frankfurt a.M./Hamburg 1960, S. 25.



Treffender läßt sich kaum die Situation in ein Bild fassen, von der aus der "Steilaufstieg" (Kindermann) des deutschen Theaters begann.

#### Gottsched und die Neuberin

Eduard Devrient hat in seiner *Geschichte der deutschen Schauspielkunst* diesen krisenhaften Zustand der Bühne mit einem desolaten Haushalt verglichen, in dem eine tüchtige Hausfrau fehlt. *"Die Schauspielkunst, der Comödiantenstand, das ganze Theaterwesen war so durchaus eine heruntergekommene Wirtschaft, ein verlüderter Hausstand, in dem vor allen Dingen erst wieder aufgeräumt, Ordnung, Fleiß und gute Zucht eingeführt werden mußten, daß niemand besser, als eine tüchtige Frau dies Geschäft übernehmen konnte."*<sup>1)</sup>

Jene tüchtige Frau war Friederike Karoline Weißenborn, die mit ihrem Geliebten und späteren Ehemann Johann Neuber aus dem bürgerlichen Leben entflo<sup>2)</sup>, sich der Spiegelbergischen Komödiantentruppe anschloß und als Prinzipalin der Neuberschen Gesellschaft in die Theatergeschichte einging. Zusammen mit Gottsched gilt sie als die eigentliche Initiatorin jener Theaterreform, auf der die gesamte Entwicklung des Theaterwesens des 18. Jahrhunderts aufbauen konnte. Dank der produktiven Zusammenarbeit Gottscheds und der Neuberin konnten deutsche literarische Texte wieder auf die Bühne gebracht und die *Leipziger Schule* begründet werden, die gleichsam den Keim der folgenden Blüte der deutschen Schauspielkunst bildete.

---

1) Eduard Devrient: *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Leipzig 1848, Bd. 2, S. 4.

2) Die Neuberin, 1692 in Reichenbach geboren, war die Tochter eines Doktors der Rechte. Ihr Vater zog als Advokat nach Zwickau. Sie genoß offensichtlich eine überaus gute Bildung und lebte bei ihrem Vater, von dem sie, 26-jährig, nach einem heftigen Streit entflo.

Gottsched, der Theoretiker, wollte die Bühne als wirksames Sprachrohr der Aufklärung institutionalisieren, um den heranwachsenden dritten Stand im frühbürgerlich-aufklärerischen Sinne moralisch-habituell zu bilden. Karoline Neuber, die Praktikerin, wollte den Stand der Komödianten mit der Gesellschaft versöhnen und ein in Form und Gehalt ernsthaftes Theater begründen, das sich sowohl vom höfischen Prunktheater als auch vom volkstümlichen Jahrmarktstheater abhob, ein Theater, das sich an die sittlich-moralischen Normen jener bürgerlichen Welt annäherte, aus der sie als junge Frau ausgebrochen war. Beide zusammen haben, wie Devrient schrieb, *"die Kluft geschlossen, welche so lange zwischen Dicht- und Schauspielkunst, zwischen der hohen Bildung und dem volkstümlichen Theater lag."*<sup>1)</sup>

#### Besserung des Publikumsgeschmacks

Zu Beginn ihrer Zusammenarbeit, den die Theatergeschichte auf das Jahr 1727 datiert, war in Deutschland ein Publikum, d.i. die Summe all derer, die als Theaterbesucher durch Verständnis und Interesse die theatralische Produktion sowohl trugen als auch bestimmten, nur rudimentär vorhanden. Der allgemeine Geschmack, der am derben Spiel und den Zoten des Jahrmarktstheaters der Wandertruppen orientiert war, mußte gegen den Wunsch, ja den Widerstand des Publikums verbessert werden.

---

<sup>1)</sup> Devrient: a.a.O., S. 11.

Die Bühne mußte erst einmal geschmacksbildend tätig werden, bevor sie sittenbildend wirken konnte. Gottsched sah deutlich dieses Problem, als er sich in seiner Poetik über den *"guten Geschmack eines Poeten"* Gedanken machte. Seine Frage: *"Ob ein Scribent sich nicht (...) dem Geschmack seiner Zeit, seines Ortes oder seines Hofes; als den Regeln der Kunst, zu bequemen Ursache habe?"* ist wohl rhetorisch gemeint, da er wenig später behauptet: *"So müssen sich denn die Poeten niemals nach dem Geschmacke der Welt, das ist, des großen Haufens, oder des unverständigen Pöbels richten. Dieser vielköpfige Götze urtheilt oft sehr verkehrt von Dingen. Er muß vielmehr suchen, den Geschmack seines Vaterlandes, seines Hofes, seiner Stadt zu läutern; es wäre denn, daß dies schon vor ihm geschehen wäre."*<sup>1)</sup>

Da jedoch im Deutschland der Frühaufklärung, wie Kurt Wölfel nachgewiesen hat, weder dem Namen nach geschweige denn in der Realität ein Publikum als Geschmacksträger existierte, erweist sich Gottscheds rationalistischer Regeldogmatismus, mit dem er die Bühne und das Publikum zu bessern versuchte, als historische Notwendigkeit. Sein Rationalismus war, so Wölfel, "die notwendige Position dessen, der in Deutschland in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wirken und verändern (wollte)."<sup>2)</sup>

Die Dramen aus der Feder Gottscheds bzw. seiner Schule wirkten entsprechend widersprüchlich. Zwar spielten alle guten deutschen Truppen, die damals durch Mitteleuropa zogen, innerhalb kurzer Zeit die ersten deutschen 'Originaldramen' nach und suchten den Stil, den die Neubersche Gesellschaft für die

---

1) Gottsched: Critische Dichtkunst, a.a.O., S. 131 und 135.

2) Wölfel: a.a.O., S. 56.

Darstellung der Schauspiele aus der Gottsched-Schule entwickelt hatte, zu imitieren.<sup>1)</sup> Das traditionelle Publikum jedoch spaltete sich. Zu den neuen *Vers-Komödien* kamen die Intelligenz-Kreise, d.i. die hohe Beamtenschaft, das etablierte städtische Bürgertum sowie Teile des Adels, also, wie es in einem Brief Johann Neubers an Gottsched hieß, "*die Vornehmen*". Anlässlich eines Gastspiels in Nürnberg, wo die Neubersche Gesellschaft in dem alten offenen Theater der *Meistersänger* und *Bürgercomödianten* spielte, schilderte Neuber dem Professor die augenscheinliche Veränderung der Publikumsstruktur: "*Da wir die Woche nur zweimal agieren, und leicht durch das garstige Wetter auch ein Tag verdorben wird, so habe ich erst die Zeit abwarten müssen bis ich erfahren, ob es möglich sei, den Hiesigen einen Geschmack von unseren Schauspielen beizubringen. Das hat nun anfänglich bei den Meisten gar nichts heißen wollen, wenn gesagt worden: eine Comödie von lauter Versen. Nunmehr sind doch die Vornehmen, wie ich glaube, gewonnen und bekommen viel Lust, etwas von den neuen Leipziger Büchern zu lesen. Unser erstes Stück war der Cinna; da fügte sich's so glücklich, daß der Übersetzer, Herr von Führer, selbst einen Zuhörer abgab, welcher jetzo hier der vornehmste Rathsherr ist und Castellan genannt wird. (...) Dieser Patriot hat uns durch seinen Beifall guten Nutzen geschafft und wenn es so fortfährt, wie es jetzo stehet, dürften die Nürnberger wohl gar Liebhaber von Leipziger Versen werden.*"<sup>2)</sup>

---

1) vgl. Kindermann: Theatergeschichte Europas IV, a.a.O., S. 489.

2) Johann Neuber: Brief an Gottsched v. 21.7.1731, zit. nach: Haider-Pregler, a.a.O., S. 508.

Der "Pöbel" jedoch blieb den neuen Schauspielen fern. Von Hannover berichtete Johann Neuber seinem akademischen Förderer: *"Der Pöbel welcher vorigen Comödianten die Nahrung gegeben, kann sich noch nicht (in die Vers-Comödie, A.S.) darein finden, weil man nicht genug Gelegenheit hat, grobe Possen zu machen."*<sup>1)</sup>

Die breiten Volkskreise waren ja Anhänger des Harlekins und seiner Possen. In Leipzig, wo die Neubersche Truppe über zehn Jahre lang ihren Standort hatte, liefen große Teile dieses Publikums zu dem berühmten Harlekin Müller über, zu jenem Prinzipal Müller, der die Neuberin 1733 aus dem sächsischen Privileg vertreiben und damit erneut zur Wanderschaft zwingen sollte.

#### Zielpublikum der 'gereinigten' Schaubühne

Das Zielpublikum der 'gereinigten' Schaubühne war das gleiche, das Wolfgang Martens als Leserschaft der moralischen Wochenschriften ausgemacht hat: das gehobene Bürgertum. Martens hat gezeigt, daß den moralischen Wochenschriften zwar an der Überbrückung der Kluft zwischen dem gelehrten und dem ungelehrten Publikum gelegen war. Keineswegs jedoch galten deren Aufklärungsbemühungen den ungebildeten Schichten, also den Bauern, Handwerkern, Dienstboten und Tagelöhnern. Vielmehr befließigte man sich - so Martens - "im Zeichen von Vernunft und Tugend (...) einer Art gebildeter Gemeinsprache, und unter dieser Sprache (entstand) eine mehr oder weniger homogene, für weltliche Bildung aufnahmefähige breite Leserschicht. Es (war) die Schicht, aus der (...) das literarische Publikum der Goethezeit mit hervorgegangen ist."<sup>2)</sup>

---

1) Johann Neuber: Brief an Gottsched v. 17.9.1730, ebd.

2) Martens: a.a.O., S. 147.

Diese Schicht suchte Gottsched als Publikum der "regelmäßigen und wohleingerichteten Tragödie" zu gewinnen, als er 1729 in der 'vertrauten Rednergesellschaft' den "hochedlen und hochgelehrten, insonders hochzuverehrenden Herrn (...) eins und das andere zur Verteidigung öffentlicher Schauspiele"<sup>1)</sup> vortrug. Da Gottsched in diesem Kreise "tief eingewurzelte Vorurteile"<sup>2)</sup> ausrotten mußte, galten seine Angriffe erst einmal "denjenigen Misgeburten der Schaubühne, die unter dem prächtigen Titel der Haupt- und Staatsaktionen, mit untermischten Lustbarkeiten des Harlekins pflegen aufgeführt zu werden"<sup>3)</sup>, bevor er für die "regelmäßige und wohleingerichtete Tragödie" werben konnte. Den Haupt- und Staatsaktionen der Wandertruppen galt des Professors Zorn, "denn sie sind keine Nachahmung der Natur, da sie sich von der Wahrscheinlichkeit fast überall entfernen. Sie sind nicht in der Absicht verfertigt, daß der Zuschauer erbaut werde. Sie erregen keine große Leidenschaften, geschweige denn, daß sie selbige in ihre Schranken bringen sollten. Sie sind nicht fähig, edle Empfindungen zu erwecken oder die Gemüter der Zuschauer zu einer großmütigen Verachtung des Unglückes zu erheben; sondern sie befördern vielmehr die Kleinmut und Zaghaftigkeit durch die Beyspiele ohnmächtiger und verächtlicher Helden."<sup>4)</sup> Die Tragödien dagegen waren nach Gottscheds Vorstellung sittenbildend und deshalb "aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen", da der tragische Poet "die Leute durch die Vorstellung hoher Unglücks-Fälle zu ihren eigenen vorbereiten (will). Er will

---

1) Gottsched: Die Schauspiele und besonders die Tragödien, a.a.O., S. 257 und 254.

2) ebd.: S. 255.

3) ebd.: S. 257 f.

4) ebd.



*ihnen kleine Trübsale geduldig ertragen lehren, indem er ihnen die Standhaftigkeit der Großen dieser Welt, in weit entsetzlichen Zufällen vor Augen stellt. Er will endlich zeigen, daß die Rache der Gottheit sich auch über diejenigen erstrecke, die in der Welt keinen über sich haben."*<sup>1)</sup>

Da schon der literarische Text die Sitten bilde, lasse die szenische Aufführung einer Tragödie noch mehr an sittlicher Verbesserung des Publikums erwarten. *"Man liest, man hört sie nicht nur, in einer matten Erzählung des Poeten; sondern man sieht sie gleichsam mit lebendigen Farben vor Augen. Man sieht sie aber nicht in toten Bildern auf dem Papier; sondern in lebendigen Vorstellungen auf der Schaubühne. Alle ihre Helden leben. Ihre Personen denken, reden und handeln wahrhaftig. Es ist, so zu reden, kein Bild, keine Abschilderung, keine Nachahmung mehr; es ist die Wahrheit, es ist die Natur selbst, was man sieht und hört."*<sup>2)</sup> Ein Trauerspiel, in dem *"die Tugend als belohnt und das Laster als bestraft"*<sup>3)</sup> vorgestellt wird, war nach Gottsched vorzüglich zur moralischen Besserung des dritten Standes geeignet, denn das Schicksal einer hohen Standesperson, die sich in einem *"schrecklichen Unfalle gelassen und standhaft"*<sup>4)</sup> erweist, bewirke, daß sich der Zuschauer aus dem *"mittleren Stande in geringern*

---

1) Gottsched: Der Biedermann. Nachdruck der Originalausgabe von 1727-1729, Stuttgart 1975, 25. Blatt v. 1729, S. 178.

2) ders.: Schauspiele und besonders die Tragödien..., a.a.O., S. 259.

3) ders.: Akademische Vorlesung über die Frage: Ob man in theatralischen Gedichten allzeit die Tugend als belohnt und das Laster als bestraft vorstellen müsse?, a.a.O., S. 265.

4) ders.: Schauspiele und besonders die Tragödien..., a.a.O., S. 261.

Zufällen nicht ungebärdig"<sup>1)</sup> stelle. Deshalb seien Schauspiele zur moralisch-habituellen Aufrüstung des heranwachsenden Bürgertums geradezu notwendig, zumal *"das menschliche Leben (...) ohnedem nicht viele Belustigungen (hat), die so rein, so untadelich und der Tugend selbst so beförderlich sind als die Trauerspiele."*<sup>2)</sup> Gottsched legte zum Schluß seiner Rede seinem akademischen Publikum den Besuch der Schaubühne wärmstens ans Herz: auch er sei ein eifriger Theatergänger, *"so oft es sich anderer Umstände halber wird tun lassen."*<sup>3)</sup>

#### Die Vertreibung des Harlekins

Die in der Gottsched-Neuberschen Schauspielreform angestrebte Verbesserung des Publikumsgeschmacks ging einher mit einer Funktionalisierung des Theaters als Sittenschule für das heranwachsende Bürgertum. Jene Aufgabenzuschreibung an das Theater führte dazu, daß der frühbürgerliche Realismus, der in der ersten Phase der Aufklärung vor allem die Schriften Wolffs auszeichnete, über Gottsched zur Bühne gelangte. Die in Leipzig in die Wege geleitete Theaterreform darf aufgrund der Ähnlichkeit der Argumente, mit denen Gottsched und die Neuberin für eine 'gereinigte' Schaubühne stritten, als direkte Weiterführung bzw. Umsetzung Wolffscher Ideen angesehen werden.

---

1) ebd.

2) ebd.: S. 264.

3) ebd.

Wolff, der wie die Kameralisten das Theater durch seinen ökonomischen und moralischen Nutzen legitimierte, fand in Gottsched gewissermaßen seinen bühnengerechten Übersetzer, da dieser mit seiner Poetik den inhaltlichen Beitrag des Dramas zur Verbesserung des Publikums und damit zum Nutzen des Gemeinwesens zu bestimmen suchte.

Gottscheds nachhaltiges Insistieren auf dem Wahrscheinlichkeitsprinzip, sein dogmatisches Festhalten an den aristotelischen Regeln von der Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung waren Ausdruck jenes frühbürgerlichen Realismus, der im Leben wie in der Kunst nur zuließ, was den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit entsprach. Da nach Gottsched die optimale Wirkung, und zwar die Besserung des Zuschauers, nicht durch die Lektüre, sondern erst durch die Aufführung des dramatischen Textes zu erreichen war, mußte die szenische Darstellung "*der Natur gemäß, das ist ungezwungen, munter, und nach der Beschaffenheit desjenigen Charakters, den sie ausdrücken (soll)*", angelegt sein.<sup>1)</sup> Die allen Gesetzen der Wahrscheinlichkeit Hohn sprechenden Haupt- und Staatsaktionen eines phantastischen Harlekins waren deshalb unmöglich geeignet, den Bürger über sich selbst und seine soziale Situation aufzuklären, ihn moralisch zu bessern und ihm Handlungsanweisungen für seine praktische Lebensführung zu bieten.

Die Vertreibung des Harlekins von der Bühne, die Karoline Neuber 1737 anlässlich der Aufführung des Stückes *Der alte und der neue Geschmack* spektakulär in Szene setzte, war eine notwendige Vorbedingung, bevor das Konzept von der Schaubühne als *Sittenbildnerin* des dritten Standes fruchten konnte.

---

<sup>1)</sup> Gottsched: Die vernünftigen Tadlerinnen, Berlin o.J., S. 136.

Zur Einschätzung der tatsächlichen Ereignisse um die Vertreibung des Harlekins hat Paul Schlenther die überzeugendste Deutung geliefert. Er schrieb in einem Essay über die Neuberin in der Sonntagsbeilage der *'Vossischen Zeitung'*: "Wenn wir uns jenen Bühnenvorgang vergegenwärtigen, so mag er nichts weiter gewesen sein als ein harmloser, lustiger Scherz. So oft auf der Neuberschen Bühne eine schwere Tragödie im schleppfüßigen Alexandrinerschritt vorübergezogen war, pflegte vor dem Schlafengehen immer ein kleiner Scherz zu folgen, satirischer oder allegorischer Natur. Und trotz der großen Ehrfurcht, die sie damals noch vor Gottsched und seinen Theorien bekundete, liegt der Verdacht nahe, daß der Neuberin solche kleine Scherze mehr Vergnügen machten, als die Griechen und Römerdramen des allerneuesten Kunstgeschmacks. Warum sollte sich die Neuberin, die damals redlich entschlossen war, den Hanswurst auf ihrem Theater abzuschaffen, nicht den Spaß machen, diesen Vorsatz auf dem Theater selbst sinnbildlich auszusprechen? Als unter den Stockschlägen des guten Geschmacks, der gereinigten Poesie und des regelmäßigen Musters die bunte Puppe das Weite suchte, mögen sich die fortgeschrittenen Leipziger herzlich daran erheitert haben, und das war wohl der Neuberin nächster Zweck. Hanswurst sollte noch einmal, ehe er verschwand, dadurch Lachen erregen, daß man ihn selbst lächerlich machte. (...)

Die Neuberin selbst dachte sich unter dem Sinnbild der bunt-scheckigen Puppe vielleicht weniger die typische Harlekinfigur, diesen Pöbelliebling seit mehr als hundert Jahren, als vielmehr einen ganz bestimmten, persönlich nachweisbaren Harlekindarsteller, der ihr auf der eigensten Domäne ihres Wirkens den schwersten Kummer und Schaden bereitet hatte. Wenn Gottsched aus literarischem Prinzip gegen den Harlekin stritt, so fand er in der Neuberin vielleicht nur deshalb eine so

entschiedene Parteigängerin, weil sie das praktische Leben in den leidenschaftlichen Kampf mit einem Harlekindarsteller führte. Als sie die Possenfigur vom Leipziger Theater vertrieb, war ihr sehnlichster Wunsch, den gefährlichsten Konkurrenten, den Possenspieler Müller, aus der Stadt Leipzig und dem kursächsischen Theater-Privileg zu vertreiben."<sup>1)</sup>

Die Vertreibung des Harlekins und die Realisierung des Gottschedschen Programms, die Bühne als einen Ort der Selbstverständigung des Bürgertums umzugestalten, hatten zur Folge, daß der Anteil des Vergnügens am Theater stark reduziert wurde. Zwar betonte Gottsched immer wieder die Gültigkeit des Horazischen *"aut prodesse volunt aut delectare poetae"*; da jedoch bei den Schauspielen der Wandertruppen das belehrende Vermögen des Theaters kaum, das belustigende hingegen übermäßig zur Geltung kam, sah sich Gottsched in seiner Poetik mehrfach genötigt, gegen den Anteil des Vergnügens beim Genuß einer Theateraufführung zu polemisieren.

Die Neubersche Truppe, der die praktische Realisierung der Bühnenreform oblag, hatte an den konkreten Folgen des Reformprogramms schwer zu tragen. Zwar lag auch Karoline Neuber die moralische Besserung des Publikums am Herzen: *"Unsre Bemühung ist überhaupt jederzeit dahin gegangen in unsern Vorstellungen die strengste Moral beyzubehalten, und leere Possen und unehrbare Zweydeutigkeiten zu vermeiden und welches der eigentliche und vernünftige Endzweck des Schau=Platzes sein soll, die Zuschauer nicht sowohl zum Lachen zu reizen als solche zu verbessern."*<sup>2)</sup> Die ökonomischen Folgen jedoch brachten die Neubers mehrfach bis an den Rand des Ruins.

---

1) Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung Nr. 111, Berlin 1897.

2) zit. nach Devrient: a.a.O., S. 32.

1731 schrieb Johann Neuber aus Nürnberg an Gottsched:

*"Vielleicht würden wir etliche Thaler mehr erobert haben, wenn wir lauter abgeschmackte Modestücke aufführten; da wir aber einmal was Gutes angefangen, so will ich nicht davon lassen, so lange ich noch einen Groschen daran zu wenden habe. Denn gut muß doch gut bleiben."*<sup>1)</sup>

### Das Ende der Neuberin

Die Neuberin zahlte persönlich einen bitteren Preis dafür, daß sie gegen den Geschmack des großen Publikums ihre Vorstellung von einem besseren Theater durchzusetzen versuchte. Schon zu ihren Lebzeiten ging die von ihr begonnene Theaterreform über sie hinweg. Andere Theatertruppen eroberten die Gunst des Publikums, indem sie das von der Neuberschen Gesellschaft Begonnene fortsetzten und weiterentwickelten. Die Neuberin starb arm und verlassen, ihr Sarg wurde unweit der Friedhofsmauern des Dorfes Laubegast verscharrt, da der Pfarrer sich weigerte, ihr, einer Komödiantin, ein christliches Begräbnis zu gewähren.

Gegen Ende ihres Lebens mag es sie wohl gereut haben, so konsequent, ja unnachgiebig, für eine 'gereinigte' Schaubühne gestritten zu haben. Die Prinzipalin, Madame de Retti, deren Urbild die Neuberin ja ist, zweifelte in *Wilhelm Meisters theatralischer Sendung* zunehmend am Sinn und Wert der Gottsched/Neuberschen Theaterreform, vor allem aber an Harlekins spektakulärem Autodafé. Die Neuberin mag ähnlich gedacht haben wie Madame de Retti, die Goethe bekennen ließ: *"Wie leid ist es mir (...), daß wir um das Extermporieren gebracht sind, es hat mich hundertmal gereut, daß ich selbst mit*

---

1) ebd.



Schuld daran gewesen; nicht daß man hätte die alten Unschicklichkeiten beibehalten und gute Stücke nicht darneben aufführen sollen. Wenn man nur einmal die Woche extemporiert hätte, so wäre der Akteur in der Übung, das Publikum in dem Geschmack an dieser Art geblieben, und man hätte mancherlei Nutzen herausziehen können, denn Extemporieren war die Schule und der Probierstein des Akteurs.

(...) Allein ich ließ mich leider von den Kunstrichtern hinreißen, und weil ich selbst ernsthaft war, an Possen und Schwänken keinen Gefallen hatte und mich glücklich fand, eine Chimène, Rodogune, Zaire, Mérope vorzustellen, hielt ich mich und meine Truppe für zu vornehm, als daß ich die Zuschauer wie bisher belustigen sollte. Ich verbannte den Hanswurst, begrub den Harlekin, und wenn diesen durch die Umstände erlaubt gewesen wäre, ein eigenes Theater zu errichten, so hätten sie mich als eine Königin, die ihren Minister und General zur Zeit der Not abdankt und darüber schwachen und platten Widersächern in die Hände fällt, gar trefflich parodieren können."<sup>1)</sup>

Diese Bekenntnisse deuten an, daß eine andere Zeit angebrochen war. Das Theater hatte sich von Gottsched freigeschwommen, der einstmals verpönte Hanswurst konnte rehabilitiert werden, was Lessing dann auch in seinem berühmten 17. Literaturbrief tat.

---

<sup>1)</sup> Goethe: Wilhelm Meisters theatralische Sendung, a.a.O., S. 128 f.

### III. DIE SUCHE NACH DEM DEUTSCHEN 'ORIGINALSCHAUSPIEL'

---

#### Lessings Rehabilitierung des Harlekins

Gut zwanzig Jahre nach Harlekins spektakulärem Autodafé verspottete Lessing die ganze Aktion als "*die größte Harlekinade (...), die jemals gespielt worden.*"<sup>1)</sup> Mit dieser Bemerkung wollte er freilich weniger das theatralische Spektakel treffen, das die Neuberin 1737 in Leipzig in Szene setzte. Vielmehr war mit der "*größten Harlekinade*" der geistige Überbau gemeint, den der Professor Gottsched der feierlichen Verbannung des Hanswurstes von der Bühne übergestülpt hatte. Für Gottsched bedeutete die Vertreibung dieses 'Pöbel-Liebings' den Sieg des *Sterbenden Cato* über die "*von Harlekins Lustbarkeiten untermengte*"<sup>2)</sup> Schaubühne. Lessing hingegen plädierte 1759 geradezu für die Wiedereinführung des Harlekins, weil ein geistreich und witzig spielen-der Hanswurst weit mehr Vergnügen bereite als Dramen wie Gottscheds *Cato*, von dem er zynisch - Bodmer zitierend - sagte, er sei mit "*Kleister und Schere*"<sup>3)</sup> zusammengestückelt. Überhaupt war Lessing der Meinung, "*es wäre zu wünschen, daß sich Herr Gottsched niemals mit dem Theater vermengt hätte. Seine vermeinten Verbesserungen betreffen entweder entbehrliche Kleinigkeiten oder sind wahre Verschlimmerungen.*"<sup>4)</sup>

---

1) Lessing: Briefe, die neueste Literatur betreffend, a.a.O., Bd. 9, 17. Literaturbrief, S. 81.

2) Gottsched: Der Sterbende Cato, a.a.O., S. 7.

3) Lessing: ebd.

4) ebd.: S. 79 f.

Wie Lessing in Gottscheds Bemühungen um die Beförderung der *"dramatischen Poesie"* nur den Ausverkauf *"der deutschen Denkungsart (an ein) französisierendes Theater"*<sup>1)</sup> sah, identifizierte umgekehrt der Professor den Nachwuchskritiker mit jenen Geschmacksverderbern, denen *"alles in Verachtung (verfällt), was vorhin mit gutem Grund war hochgeschätzt worden."*<sup>2)</sup> Beide verkannten einander, obwohl sie gemeinsam einer Sache dienten, nämlich der Beförderung der Aufklärung auf der Bühne. Vielleicht war es der Mangel an historischer Distanz, der sie einander nicht erkennen ließ, obwohl beide mit ihrer Konzeption einer bürgerlichen Schaubühne innerhalb ein und derselben historischen Entwicklung standen. Der Jüngere mochte den Älteren, dessen Unzulänglichkeiten inzwischen offenbar geworden waren, auf seiner - freilich überholten - Stufe nicht gelten lassen und baute dennoch an dem weiter, was jener begonnen hatte. Hierbei erkannte Lessing jedoch nicht, daß Gottscheds Dramen sowie seine Literatur- und Theatertheorie zeitbedingte Versuche waren, die beziehungslos nebeneinanderstehende literarische und theatralische Produktion in Einklang zu bringen. Der zeitweilige Erfolg der Gottschedschen Theatertheorie war nicht so sehr in ihrer logischen Stringenz oder gar systematischen Kohärenz, sondern vielmehr in der Dogmatisierung ihres Programms begründet, wodurch sie den Anschein einer kompakten Eindeutigkeit erlangte. Die Geltung dieses Programms endete in dem Augenblick, als die deutschsprachige Dramatik nicht mehr beziehungslos der Praxis des Theaters gegenüberstand, sondern immer öfter Vermittlungen zwischen ihnen erfolgt waren.

---

1) ebd.

2) Gottsched: *Critische Dichtkunst*, a.a.O., S. 95.

Die Wende von der rational-moralischen Belehrung zur  
affektiv-empfindsamen Besserung

Einer der ersten, der Drama und Theater unter praktischen Gesichtspunkten aufeinander bezog und damit beide aus dem Zwang des dogmatischen Denkens entließ, war der Gottsched-Schüler Johann Elias Schlegel. Er machte sich bereits 1747 Gedanken zur Aufnahme des *dänischen Theaters*, die jedoch erst 17 Jahre später nach dem Tod ihres Verfassers an die Öffentlichkeit gelangten.<sup>1)</sup> Schlegels Vorschläge zur Aufnahme des Theaters waren der pragmatische Versuch, die Theaterutopie der Aufklärung mit der Praxis der Theatertruppen zusammenzubringen. Er entwarf ein Theaterkonzept, das unter Berücksichtigung der historischen, sozialen und lokalen Voraussetzungen vor allem die Ansprüche der Zuschauer zu befriedigen bemüht war. Mit kritischem Blick auf seinen Lehrer Gottsched schrieb er: *"Ein Stück, bey welchem noch so viel Kunst verschwendet, aber die Kunst zu ergetzen, vergessen worden ist, gehört in die Studierstube, und nicht auf den Schauplatz. Ein Stück hingegen, das nur diesem Hauptzwecke Genüge thut, hat ein Recht, auch den vernünftigsten Leuten bloß aus dieser Ursache zu gefallen."*<sup>2)</sup>

---

1) Johann Elias Schlegel, der seit 1743 als Privatsekretär des sächsischen Gesandten von Spener in Kopenhagen lebte, wurde vom Obermarschall Graf Moltke als Ratgeber in Theaterfragen herangezogen, als es um die Reorganisation des *dänischen Theaters* ging. Seine *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters* und sein Schreiben von (der) Errichtung eines Theaters in Kopenhagen stellen also eher Arbeitsgrundlagen als in dieser Form zur Publikation bestimmte Konzepte dar. Sie wurden erst in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts aus Schlegels Nachlaß veröffentlicht, bestimmten dann aber entscheidend die zu dieser Zeit leidenschaftlich geführte Diskussion um ein deutsches Nationaltheater.

2) Johann Elias Schlegel: *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters*. In: Johann Elias Schlegels ästhetische und dramaturgische Schriften. Nachdruck der Ausgabe v. 1887, Nendeln/Liechtenstein 1968, S. 202.

Das von Gottsched oft geschmähte Vergnügen an den Darbietungen des Theaters wurde von seinem Schüler Schlegel wieder rehabilitiert. Natürlich durften die Darbietungen auf der Bühne nicht *"den guten Sitten"* widersprechen. Real bestand jedoch nicht die Gefahr, daß ein *"ergetzliches"* Theaterstück mit *"den guten Sitten"* in Konflikt geraten konnte, denn: *"Was (...) wider die guten Sitten streitet, kann für einen vernünftigen Menschen kein Ergetzen seyn."*<sup>1)</sup>

Die von Gottsched ehemals festgelegte Wirkungsintention des Theaters, rational-moralisch zu belehren, wurde in den Überlegungen Schlegels geradezu in ihr Gegenteil verkehrt; statt zu nutzen sollte die Schaubühne nunmehr vergnügen. Allen Dramatikern und Theatertheoretikern, die oftmals *"von ihrer Studierstube aus Regeln vorschreiben"*<sup>2)</sup>, empfahl er deshalb, zunächst einmal den *"Geschmack"* des Publikums, das sie ansprechen wollten, zu studieren. Ein Nationaltheater schließlich habe der gesamten Nation, also allen Ständen zu dienen und müsse folglich in seiner Repertoiregestaltung den Geschmack jedes einzelnen Standes berücksichtigen. Ganz im Sinne aufgeklärter Volkspädagogen riet Schlegel, den *"gemeinen Mann"* allmählich an den Geschmack des bürgerlichen Mittelstandes heranzuführen. *"Mein Rath ist also, mit Beybehaltung der Komödien aus dem niedrigen Stande, die man schon hat, immer höher zu steigen; aus dem niedrigen Stande in den Mittelstand, aus dem Mittelstande an den Hof, und endlich bis zu den Tragödien zu kommen. Auf diese Weise wird man sich versprechen dürfen, allen Ständen durchgängig zu gefallen; der Verstand der Zuschauer wird immer geübter werden, auch die feinsten Einfälle mit Vergnügen und Aufmerksamkeit zu hören; und man wird eines beständigen Beyfalls versichert seyn,*

---

1) ebd.

2) ebd.: S. 201.

*weil man für alle Arten der Zuschauer arbeitet, und weil unter so vielen Abänderungen ein jeder einige nach seinem Geschmacke finden wird."*<sup>1)</sup>

Anders als Gottsched, dessen theoretische Bemühungen um die Schaubühne nicht über seine praktische Theaterferne hinwegtäuschen konnten, bemühte sich sein Schüler, die dramatischen Gattungen, das unterschiedliche Bildungsniveau und die verschiedenen Interessen der Stände einander anzunähern. Er verlangte, die Darbietungsmöglichkeiten der Bühne an das Aufnahmevermögen der jeweiligen Zuschauer anzugleichen. Das Publikum war nun nicht mehr dogmatisch verpflichtet, an den Darbietungen des Theaters Gefallen zu finden, wenn die Handlung auf der Bühne nur den dramaturgischen Regeln gemäß eingerichtet war. Vielmehr war das Theater verpflichtet, dem Zuschauer im Rahmen seiner Rezeptionsfähigkeiten zu gefallen und allmählich die emotionale und intellektuelle Aufnahme-fähigkeit des Publikums zu steigern. Jene Hinwendung zum Subjekt, die den Übergang von der Früh- zur Hochaufklärung begleitete, machte sich jetzt auch auf der Bühne bemerkbar.

Gottscheds dogmatische, die Bedürfnisse des Zuschauers sträflich vernachlässigende Aufgabenzuschreibung an das Theater, rational-moralisch zu belehren, verlor zunehmend an Gültigkeit. Sein Schüler Schlegel erweiterte die Diskussion um den Nutzen der Schaubühne wesentlich, als er die Rolle des Publikums in die Debatte einführte. Damit leitete er über zu einer neuen Funktionsbestimmung des Theaters, die sich im Verlaufe der Hochaufklärung immer mehr durchsetzte: nunmehr sollte die Schaubühne affektiv-empfindsam bessern.

---

1) ebd.: S. 210.



## Französisches versus englisches Theater

Vorerst scheiterte jedoch das neue Programm, wie Schlegel richtig erkannte, am Spielplan und am Organisationswesen der Theatertruppen. Das Prinzipalsystem unterwarf die Wandertruppen den ökonomischen Schwankungen von Erfolg und Mißerfolg. Eine öffentliche Förderung, die, wie vielen anderen auch, Schlegel als die geeignetste Lösung erschien, sollte das Theater aus seiner Marktabhängigkeit befreien. Das weit größere Übel jedoch war der Mangel an künstlerisch wertvollen und für alle Teile des Publikums gleichermaßen nützlichen Theaterstücken. Die Schauspiele des Gottsched-Kreises, die von ihren Verfechtern als die ersten *"deutschen Originalschauspiele"* gepriesen wurden, erschienen Schlegel keineswegs als solche. Im Gegenteil: er warf dem ehemaligen Lehrer und seinen Anhängern den *"Fehler"* vor, *"ohne Unterschied allerley Komödie aus dem Französischen übersetzt (zu) haben, ohne vorher zu überlegen, ob die Charaktere derselben auch auf ihre (der Deutschen, A.S.) Sitten sich schickten. Sie haben also aus ihrem Theater nichts anders, als ein französisches in deutscher Sprache gemacht."*<sup>1)</sup> Zudem waren die *"Originalschauspiele"* aus dem Gottsched-Kreis, wie Madam de Retti in der *Theatralischen Sendung* bekundete, beinahe unspielbar, da sie *"das Unglück haben, nicht theatralisch zu sein."*<sup>2)</sup>

Eine vergleichende Analyse der französischen und englischen Bühne führte Schlegel zu der Überzeugung, daß Theater eine relative, keineswegs normierbare Größe sei. Wie englisches Theater kaum in Frankreich gefalle und umgekehrt französisches nicht den Geschmack der Britten treffe, lasse sich auch

---

1) ebd.: S. 224 f.

2) Goethe: Wilhelm Meisters Theatralische Sendung, a.a.O., S. 129.

das Theater der Deutschen nicht nach ausländischem Muster einrichten. Ein jedes Theater habe sich an den *"besonderen Sitten"*, dem *"Charakter"* und der *"Gemüthsbeschaffenheit"* seiner Nation zu orientieren. Man habe sich, so Schlegel, *"in der Wahl der Charaktere (...) nach den Sitten einer jeden Nation zu richten. (...) Um einer Nation zu gefallen, muß man ihr solche Charaktere vorstellen, deren Originale leichtlich bey ihr angetroffen werden, oder die sich doch sehr leicht auf ihre Sitten anwenden lassen."*<sup>1)</sup> Den Verteidigern eines *"französisierenden"* Theaters in Deutschland, also Gottsched und seinem Zirkel, entgegnete er polemisch: *"Wenn ich dieses in Deutschland schriebe, so würde ich es zugleich in der Absicht sagen, einige eben so verwegene als unwissende Kunstrichter von ihren verkehrten Begriffen zu überführen, da sie ein Theater, welches eine so vernünftige und scharfsinnige Nation mit so vielem Vergnügen besucht, (...) nämlich das englische Theater, deswegen für schlecht, verwirrt und barbarisch ausgeben, weil es nicht nach dem Muster des französischen eingerichtet ist."*<sup>2)</sup>

Lessing griff bei seiner 'Generalabrechnung' mit Gottsched im 17. Literaturbrief jenes Argument auf, freilich ohne Schlegels Gedanken zu kennen. Er unterstellte, Gottsched *"hätte aus unsern alten dramatischen Stücken, welche er (in der Deutschen Schaubühne, A.S.) vertrieb, hinlänglich abmerken können, daß wir mehr in den Geschmack der Engländer als der Franzosen einschlagen; daß wir in unsern Trauerspielen mehr sehen und denken wollen, als uns das furchtsame französische Trauerspiel zu sehen und zu denken giebt; daß das Große, das Schreckliche, das Melancholische besser auf uns wirkt als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte; daß uns die zu große Einfalt mehr ermüde als die zu große Verwicklung."*<sup>3)</sup>

---

1) Schlegel: Gedanken..., a.a.O., S. 215.

2) ebd.: S. 197.

3) Lessing: 17. Literaturbrief, a.a.O., S. 81.

Anders als Schlegel, der - pluralistisch denkend - von der französischen und der englischen Bühne sagte: "*Beyde sind in ihrer Art sehr schön*"<sup>1)</sup>, votierte Lessing eindeutig für das Theater der Britten. Schon in der Vorrede zu den *Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters* aus dem Jahre 1750 hatte er auf die Verwandtschaft der deutschen mit der englischen dramatischen "Denkungsart" verwiesen: "*Das ist gewiß, wollte der Deutsche in der dramatischen Poesie seinem eigenen Naturelle folgen, so würde unsere Schaubühne mehr der englischen als der französischen gleichen.*"<sup>2)</sup>

Mit dieser Parteinahme für das Theater der Britten bezog Lessing zugleich Stellung in einer das gesamte Jahrhundert währenden Debatte, die der Schweizer Béat Louis de Muralt mit seinen 1728 in Zürich erschienenen '*Lettres sur les Anglois et les François*' eröffnet hatte. Muralt verglich in seinen Reisebriefen den Charakter, die Sitten und die Gebräuche der französischen mit der englischen Nation und entzündete damit eine Kontroverse, die gerade in Deutschland die Gemüter für England oder Frankreich erhitze. Die auf den ersten Blick nur literarische Diskussion um den Vorzug des französischen oder des englischen Theaters hatte, wie Wölfel sagt, "neben ihrer ästhetischen Außenseite auch eine gesellschaftlich-politische Innenseite."<sup>3)</sup> Der Gegensatz von französischer 'Einfalt' und englischer 'Verwicklung' hatte durchaus politisches Gewicht, da er seit Muralt als Gegensatz von französischer Konformität und britischer Individualität, von französischem Absolutismus und englischer bürgerlicher Freiheit diskutiert wurde. Wenn sich Lessing also für die englische Bühne und für Shakespeare engagierte, so war das über das Theater hinaus eine klare, wenn auch nicht explizit ausgesprochene politische Entscheidung.

---

1) Schlegel: a.a.O., S. 194.

2) Lessing: *Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*, a.a.O., Bd. 11, S. 7.

3) Wölfel: a.a.O., S. 64.

'Der Kaufmann von London'

In erster Linie aber entsprang das Interesse an der Bühne der Britten Lessings eigener Theatertheorie, bot doch die englische Dramatik die Vorlagen, an denen er seine Vorstellung von einem deutschen Originaldrama und seiner Wirkungsabsicht orientieren konnte. Statt französischen Dramatikern nachzueifern, die zwar *"in der mechanischen Einrichtung"* ihrer Tragödien *"die gebahnten Wege der Alten"* beschritten, letztlich aber doch *"den Zweck der Tragödien"* verfehlten<sup>1)</sup>, forderte Lessing shakespeareischen Geist, um ein eigenständisches deutsches Drama zu schaffen. Den Stoff hierfür vermutete er übrigens in der Geschichte des Dr. Faust, woraus dann Goethe tatsächlich ein halbes Jahrhundert später das Nationaldrama der Deutschen schuf.

Den Zweck der Tragödie, *"Gewalt über unsere Leidenschaften"*<sup>2)</sup> zu haben, fand Lessing, wie er anlässlich der Herausgabe von *Des Herrn Jacob Thomsens sämtliche(n) Trauerspiele(n)* (1756) bekundete, bei einem anderen britischen Dramatiker, bei George Lillo, aufs Beste realisiert. Lillos *The London merchant or the true history of George Barnwell* (1731) entsprach der Lessingschen Wirkungsabsicht, dem Zuschauer *"Thränen des Mitleids und der sich fühlenden Menschlichkeit"* zu entlocken, um auf diese Weise das Publikum gleichsam affektiv-empfindsam zu bessern.

---

1) Lessing: 17. Literaturbrief, a.a.O., S. 82.

2) ebd.

Die Geschichte des Kaufmannslehrling George Barnwell, der in die Fänge der 'Buhlerin' Millwood gerät, die ihn verführt und anstiftet, seinen Lehrherrn zu berauben sowie seinen Onkel, den er beerben soll, zu ermorden, war über die Tatsache hinaus, daß hier erstmals Bürger als dramatische Helden agierten, in besonderer Weise geeignet, den heranwachsenden dritten Stand im moralisch-habituellen Sinne zu erbauen. Denn *Der Kaufmann von London* propagierte, wie Peter Szondi unter Berufung auf die *Protestantische Ethik* nachgewiesen hat, bürgerliche Tugenden wie Sparsamkeit, Ordnung und Pünktlichkeit, ja innerweltliche Askese überhaupt, also all jene Eigenschaften, die Max Weber als konstitutiv für den Geist des Kapitalismus erkannt hat.<sup>1)</sup>

Schon der erste Auftritt des *London Merchant* bringt das Selbstbewußtsein des zu dramatischen Ehren gelangten dritten Standes unübersehbar zur Geltung. Noch bevor das eigentliche Drama beginnt, belehrt der reiche Kaufmann Thorowgood (!) seinen Lehrling Trueman (!), die positive Kontrastfigur zu Barnwell, über die Macht und den patriotischen Nutzen des Kaufmannstands. Thorowgood erklärt seinem Lehrling, als dieser ihm einen Brief aus Genua bringt, wie es Londoner Kaufleuten gelungen ist, die Bank von Genua davon abzubringen, dem spanischen König ein Darlehen zu gewähren, mit dem ein Angriff auf England finanziert werden sollte. Die Ausführungen des reichen Thorowgood kulminieren in der Erkenntnis, daß "*der Kaufmannstand (...) den Edelleuten so wenig unanständig (ist), so wenig er sie davon ausschließt.*"<sup>2)</sup>

---

1) vgl. Peter Szondi: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels*, a.a.O., S. 68 ff.

2) George Lillo: *Der Kaufmann von London oder Begebenheiten George Barnwells* (I,1). In: *Die Anfänge des Bürgerlichen Trauerspiels in den fünfziger Jahren*. Hrsg.: Fritz Brüggemann, Leipzig 1934, S. 23.

Der weitere Verlauf der Geschichte des verblendeten und schließlich am Galgen endenden Barnwell ist immer wieder durchsetzt mit Lobpreisungen auf den Kaufmannsstand, seine Wertmaßstäbe und seine für die Gesellschaft nützliche Funktion. Der Handel des Kaufmanns wird verklärt als eine "*Wissenschaft (...), deren Grundsätze in der Vernunft und der Natur gegründet sind.*"<sup>1)</sup>

Solchermaßen den dritten Stand erhebend verwundert es nicht, daß die Uraufführung von Lillos Schauspiel im *Königlichen Dury Lane Theatre* in London neue bürgerliche Schichten anlockte und die Londoner Kaufmannschaft veranlaßte, ihre Lehrlinge gewissermaßen 'zum Unterricht' ins Theater zu schicken.

Dennoch war Lillos Erfolg in England nicht von großer Dauer, während, wie Kindermann schrieb, "seine Saat in Deutschland (...) besonders seit Lessing hundertfältig aufging."<sup>2)</sup>

Die erste deutsche Fassung des *London merchant* entstammte offensichtlich dem Umkreis der Schöнеманnschen Schauspielertuppe, die auch im Herbst 1754 Lillos Schauspiel in Hamburg gab.<sup>3)</sup> Die Kochsche Gesellschaft brachte den *Kaufmann von London* schon im Frühjahr des gleichen Jahres heraus und war damit vermutlich die erste Theatertruppe, die das deutsche Publikum mit der Geschichte des George Barnwell bekannt machte. Die übrigen Bühnen blieben nicht zurück. Franz Schuch der Ältere spielte das Stück, Ackermann nahm es gleichfalls in sein Repertoire auf. Von nun an spielten alle bedeutenden deutschen Bühnen Lillos Drama.

---

1) ebd. (II,1): S. 49.

2) Kindermann: Theatergeschichte Europas IV, a.a.O., S. 197.

3) vgl. Hans Devrient: Johann Friedrich Schöнемann und seine Schauspielergesellschaft, Hamburg/Leipzig 1895, S. 227.



Es wurde in allen von Wandertruppen besuchten Orten, besonders aber in den Handelsstädten, zu einem wahrhaften Theaterereignis. Man kann heute nur schwerlich die tiefe Bewegung ermessen, die dieses erste bürgerliche Trauerspiel in der deutschen Öffentlichkeit hervorbrachte. Mit ihm begann eine Entwicklung, die die neue dramatische Gattung in Deutschland heimisch machte. Das außergewöhnliche Aufsehen, das die Aufführung des *London merchant* erregte, läßt die Geschichte des Alcests, die Daniel Schiebeler in seiner *Poetik des Herzens* erzählte, noch deutlich nachspüren. Nach den Worten ihres Verfassers hat sich diese Geschichte tatsächlich in den 50er Jahren des 18. Jahrhunderts in Hamburg zugetragen.

*"Alcest verschwendete den Frühling seines Lebens*

*Im Arm der Weichlichkeit. Vergebens*

*Warnt treue Freundschaft ihn. Was Menschen heilig ist,*

*Bringt sein bezaubernd Herz Selinen*

*Zum Opfer dar, und täglich neue List*

*Reizt ihn, dem kleinsten Wink der Schändlichen zu dienen.*

*Einst führt sein Schutzgeist ihn zu jenem Tempel hin,*

*Wo durch erdichtet Leid und witzerfüllte Scherze*

*Die Schauspielkunst, der Tugend Priesterin,*

*Den Reiz der Tugend malt, des niedern Lasters Schwärze.*

*Hier sah Alcest dem Schicksal Barnwells zu;*

*Er glüht, wird blaß, und bebt, und seine Tränen fließen,*

*Geschwinder klopft sein Herz, dem Schlummer nun entrissen,*

*Und sagt mit jedem Schlag: Verführter, das bist du!*

*Seit dieser Stunde ward Seline*

*Ihm hassenswert. Er floh sie, er entthob*

*Der Nacht des Lasters sich. O welch ein Sieg der Bühne!*

*Welch ein Triumph für Lillo! Welch ein Lob!"<sup>1)</sup>*

---

1) zit. nach: Rudolf Daunicht: Die ersten Aufführungen des Kaufmannsvon London' in Deutschland. In: Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik 4. 1956, H. 2, S. 246.

Ob Lessing Lillos Schauspiel auf der Bühne gesehen hat, ist ungewiß. Das Drama der Britten war ihm jedoch vertraut, denn die Marwood in *Miß Sara Sampson* trägt bis in den Namen hinein die Züge des 'Weibsteufel' Milwood, jenes neuen Typus, den Lillo erstmals gestaltete und der seither in immer neuen Abwandlungen die Bühne betrat.

### Die Dramaturgie der Tränen

Mit *Miß Sara Sampson*, die das Publikum anfangs für ein englisches Schauspiel hielt, erschloß Lessing in Deutschland den Weg für das bürgerliche Trauerspiel. Glaubt man die Anekdote, die Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr im ersten Teil seiner *Reise nach Dänemark* (1792) überlieferte, so war dieses erste bürgerliche Trauerspiel Deutschlands das Ergebnis einer Wette. *"Leßing war mit Mendelsohn bey der vorstellung eines der französischen weinerlichen dramen zugegen. Der letzte zerfloß in thränen. Am ende des stücks fragte er seinen freund, was er dazu sagte? Das es keine Kunst ist, alte weiber zum heulen zu bringen, versetzte Leßing. Das ist leicht gesagt, aber nicht so leicht gethan, antwortete Mendelsohn. Was gilt die wette, sagte Leßing, in sechs wochen bringe ich ihnen ein solches stück. Sie giengen die wette ein, und am folgenden morgen war Leßing aus Berlin verschwunden. Er war nach Potsdam gereiset, hatte sich in eine dachstube eingemietht, und kam nicht davon herunter. Nach verlauf von sechs wochen erschien er wieder bei seinem freunde, und Miß Sara Sampson war vollendet."*<sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> zit. nach Richard Daunicht: Lessing im Gespräch. Berichte und Urteile von Freunden und Zeitgenossen, München 1971, S. 82.

Lessing selbst war offensichtlich sehr überzeugt von dem Ergebnis seiner 6-wöchigen Klausur, denn er gab unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Potsdam das Manuskript in Druck. Wenige Wochen später, zur Ostermesse 1755, erschien das Drama im sechsten Teil seiner Schriften; er selbst kündigte es in der *Berlinischen privilegierten Zeitung* mit den Worten an: *"Ein bürgerliches Trauerspiel! Mein Gott! Findet man in Gottsched's 'Critischer Dichtkunst' ein Wort von so einem Dinge? Dieser berühmte Lehrer hat nun länger als zwanzig Jahr seinem lieben Deutschland die drei Einheiten vorgeprediget, und dennoch wagt man es auch hier, die Einheit des Ortes recht mit Willen zu übertreten! Was soll daraus werden?"*<sup>1)</sup>

Es wurde daraus, nach einem Wort Eduard Devrients, *"das Ei des Columbus in unsrer dramatischen Literatur."*<sup>2)</sup> Die Gestalten Mellefonds, Marwoods und Saras gehörten binnen kurzer Zeit zum festen Bestand, ja zum Fundament der deutschen Bühnenliteratur.

Die Geschichte der Sara Sampson erscheint wie der dichterisch-praktische Prüfstein jener Mitleidstheorie, mit der Lessing die Wirkung des Trauerspiels neu zu fassen suchte. *"Thränen des Mitleids und der sich fühlenden Menschlichkeit"*, diese sichtbaren Zeugnisse dramatischer Wirkung, flossen anlässlich der Uraufführung, zu der Lessing nach Frankfurt a.d.O. reiste und an der er selbst, noch kurz bevor der Vorhang aufging, Hand angelegt hatte.

Karl Wilhelm Ramler berichtete in einem Brief an Gleim von der Uraufführung, die die Ackermannsche Gesellschaft inszeniert hatte: *"Herr Leßing hat seine Tragödie in Frankfurt spielen sehen, und die Zuschauer haben drey und eine halbe Stunde zugehört, stille geseßen wie Statuen, und geweint."*<sup>3)</sup>

- 
- 1) Lessing: Recensionen aus der *Berlinischen privilegierten Zeitung*, a.a.O., Bd. 12, S. 607.
  - 2) Devrient: *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, a.a.O., Bd. 2, S. 126.
  - 3) zit. nach Richard Daunicht: a.a.O., S. 88.

Tränen wurden nicht nur im Zuschauerraum in Strömen vergossen. Kaum daß der Vorhang aufgegangen war und Sir William Sampson mit seinem Diener Waitwell die Szene betreten hatte, flossen auch auf der Bühne die ersten Tränen.

*"Waitwell: Ach, Sie weinen schon wieder, schon wieder, Sir!-Sir.*

*Sir William: Lass' mich weinen, alter ehrlicher Diener. Oder verdient sie etwa meine Thränen nicht?*

*Waitwell: Ach, sie verdient sie, und wenn es blutige Thränen wären."*<sup>1)</sup>

Tränen vergossen im weiteren Verlaufe des Dramas alle, ob Sara, Mellefont oder Sir William; ganz im Sinne jener dramatischen Wirkungsabsicht, die Lessing ein Jahr später im Briefwechsel über das Trauerspiel konkretisierte. *"Der wahre Dichter vertheilt das Mitleiden durch sein ganzes Trauerspiel; er bringt überall Stellen an, wo er die Vollkommenheiten und Unglücksfälle seines Helden in einer rührenden Verbindung zeigt, das ist, Thränen erweckt."*<sup>2)</sup>

Die sanfte Gewalt der Rührung, die Lessings Schauspiel auf die Zuschauer ausübte, sowie die emotionale Haltung seiner Protagonisten und ihre sittliche Gesinnung erlauben es, *Miß Sara Sampson* trotz des aristokratischen Milieus als ein bürgerliches Trauerspiel einzuordnen.

Die Fähigkeit zum Weinen als Ausdruck *"sich fühlender Menschlichkeit"* war das sichtbare Zeichen der Zugehörigkeit zu der sich noch im Aufbau befindenden bürgerlichen Wertewelt, die im Zeitalter der Empfindsamkeit kaum innere Widersprüche kannte, deren Widersprüchlichkeiten jedoch in Lessings *Emilia* zu Tage treten sollten. Die wechselseitige, uneigennützig

---

<sup>1)</sup> Lessing: *Miß Sara Sampson*, (I,1), a.a.O., Bd. 2, S. 93.

<sup>2)</sup> ders.: Brief an Moses Mendelsohn v. 18.12.1756, a.a.O., Bd. 20, S. 85.

Fähigkeit zum Mitleiden und ihr sichtbarer Ausdruck, das Weinen, vermochten es noch in der Tragödie der Sara Sampson, die Schranken der Stände zu überwinden. Selbst Mellefont, der höfische Bösewicht und Verführer der Sara, signalisiert seine Läuterung und seinen Eintritt in den Kreis der Empfindsamen in dem Augenblick, als er zum ersten mal zu weinen beginnt: *"Siehe, da läuft die erste Thräne, die ich seit meiner Kindheit geweint, die Wange herunter."*<sup>1)</sup>

Das Weinen in Lessings Gemeinschaft der tugendhaften Herzen war gewissermaßen das sprachlose Zeichen des neuen emotionalen Habitus des Bürgertums, das immer 'mittelständischer', d.h. kleinbürgerlicher wurde.

Mit der tragischen Geschichte der Sara vermochte es Lessing dann auch, weite Teile dieses bisher dem Theater skeptisch gegenüberstehenden Bürgertums zu überzeugen. Der keineswegs theaterbegeisterte Vater des Schauspielers und Dramatikers Iffland, ein mittlerer Beamter im Dienste der königlichen Kriegskanzlei in Hannover, schickte seine ganze Familie zur moralischen Erbauung ins Theater, als 1767 die Seilerische Gesellschaft mit Lessings Sara in Hannover gastierte. Daß dieser Theaterbesuch den Anstoß zur *"theatralischen Laufbahn"* des Sohnes gab, mochte der Vater wohl oft bereut haben.

In seiner Autobiographie berichtete Iffland über dieses so entscheidende Theatererlebnis: *"Einst kam mein ehrwürdiger Vater aus einer Vorstellung der Miß Sara Sampson nach Hause. Er war ganz erweicht von den Leiden der Sara, er sprach viel von der Reue des Mellefont und von dem Grame des alten Vaters Sampson. Es ist lehrreich anzusehen, sprach er, wie die Tochter in das Unglück geräth, und Kinder können da einsehen, was*

---

<sup>1)</sup> ders.: Miß Sara Sampson (I,7), a.a.O., S. 98.

*ein armer Vater durch ihren Leichtsinn leidet. Ich will alle meine Kinder hinschicken, wenn dieses Schauspiel wiederholt wird."*

Lessings Trauerspiel wirkte so nachhaltig auf den jungen Iffland, daß ihm das Theater zu einer *"Schule der Weisheit, der schönen Empfindungen"* wurde. Ihn beeindruckte tief, daß in den *"großen, hellen, freundlichen Räumen"*, die ihn an die *"Visitenstube zu Hause"* erinnerten, eine Handlung vorging wie *"zu Hause"*. Außer sich *"vor Bewunderung und Freude"* zerfloß der Knabe *"in Thränen"*. Er *"war ganz aufgelöst"*, konnte *"nicht aufstehen, (...) weinte laut, wollte nicht von der Stelle (und) sprach zu Hause davon in fremden Zungen."*<sup>1)</sup> Wie Iffland machte auch viele andere die tragische Geschichte der Sara Sampson betroffen. Die Tränen der Rührung bewegten jedoch bestenfalls die empfindsamen Herzen der bürgerlichen Zuschauer. Die ständische Ordnung, die die Leiden der Sara letztlich verursachte, vermochte Lessings Trauerspiel nicht zu bewegen.

### Die 'Hamburger Entreprise'

Die Verhältnisse bewegen konnte auch nicht jene *Entreprise* Hamburger Kaufleute, 1767 am Gänsemarkt ein Theater auf privatwirtschaftlicher Grundlage zu eröffnen, das als erstes deutsches Nationaltheater in die Geschichte eingegangen ist. Als ein Theater für die ganze Nation, also nicht für eine bestimmte privilegierte Schicht, und als Pflegestätte nationaler Dramatik geplant, scheiterte das Projekt trotz der Mitarbeit herausragender Kräfte bereits nach einem halben Jahr aufgrund finanzieller Schwierigkeiten.

---

<sup>1)</sup> August Wilhelm Iffland: Über meine theatralische Laufbahn. Nachdruck der Ausgabe von 1886, Nendeln/Liechtenstein 1968, S. 7 ff.



Der erste Schritt zur Gründung des Nationaltheaters war leicht getan: 12 Kaufleute schlossen sich zusammen und pachteten das Theater des Prinzipal Ackermann, der in äußerster finanzielle Bedrängnis geraten war, einschließlich der Dekoration und der Kostüme. Fast die gesamte Ackermannsche Truppe, vor allem aber der herausragende Ekhof, blieb im Dienste des neuen Nationaltheaters. Hiermit waren außerordentlich günstige Voraussetzungen gegeben, denn das Ensemble, das seit mehr als drei Jahren zusammenspielte, war mit der Errichtung eines stehenden Theaters endlich vom Druck des unsteten Wanderlebens entlastet. Johann Friedrich Löwen stellte sich an die Spitze der Unternehmung und verpflichtete keinen geringeren als Lessing für den Posten des Dramaturgen. Das Prinzip des ständig an einen Ort gebundenen Theaters versprach einen abwechslungsreichen Spielplan. Zudem sollte ein jährliches Preisausschreiben für die besten deutschen Originaldramen die zeitgenössischen Dramatiker für den Aufbau eines von heimischen Autoren getragenen Spielplans gewinnen. Außerdem war eine Altersunterstützung für Schauspieler geplant, von der man sich eine bisher nicht gekannte Stetigkeit der Ensembleszusammensetzung versprach.

Auf dieses hoffnungsvolle Beginnen folgte jedoch bald die große Ernüchterung. Als das Theater am 22. April 1767 mit Cronegks *Olint und Sophronia*, einem nach Lessings Urteil nur mittelmäßigen Stück "*glücklich eröffnet*"<sup>1)</sup> wurde, beschwor Madame Löwen in ihrem emphatischen Eröffnungsprolog das Hamburger Publikum: "*Bleibt Eurer Güte gleich und denkt, o denkt daran, ganz Deutschland sieht auf Euch!*"<sup>2)</sup>

---

1) Lessing: Hamburgische Dramaturgie, 1. Stück, a.a.O., Bd. 7, S. 65.

2) ebd.: S. 87.

Das Publikum jedoch hatte kein Interesse an hoher Kunst. Die Mehrheit der Zuschauer war durch die lange Wanderbühnen- und Operntradition an unterhaltsame, leichte Kost gewöhnt und wünschte keineswegs ein Theater, das den Sinneskitzel und die Sensation auszumerzen angetreten war. Nur eine kleine Minderheit begriff die in dieser Begrenzung liegende Rangerhöhung des Schauspiels. Schon nach kurzer Zeit sahen sich die Betreiber des Hamburger Nationaltheaters genötigt, das Zwischenspiel, also die gerade vertriebenen Balletteinlagen, Possenspiele und Farcen, wiedereinzuführen, denn das Publikum blieb aus. Der finanzielle Ruin der *Entreprise* war trotz dieser Umkehr zum alten Publikumsgeschmack nicht aufzuhalten. Die Financiers des Unternehmens zogen ihre Unterstützung zurück und zwangen so das Ensemble dieses kurzlebigen Unternehmens zu erneuter Wanderschaft.

Lessing, der kritische Kommentator der *Entreprise*, schloß seine Blätter zur *Hamburgischen Dramaturgie* mit einem scharfen Mißton über das Publikum: *"Die Schranken sind noch kaum geöffnet, und man wollte die Wettläufer lieber schon bei dem Ziele sehen, bei einem Ziele, das ihnen alle Augenblicke immer weiter und weiter hinausgesteckt wird? Wenn das Publicum fragt: 'Was ist denn nun geschehen?' und mit einem höhnischen 'Nichts' sich selbst antwortet, so frage ich wiederum: 'Und was hat denn das Publicum gethan, damit etwas geschehen könnte?' Auch nichts; ja noch etwas Schlimmeres als nichts. Nicht genug, daß es das Werk nicht allein nicht befördert, es hat ihm nicht einmal seinen natürlichen Lauf gelassen. - Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern bloß von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sei: keinen eigenen haben zu wollen."*<sup>1)</sup>

---

1) ebd.: S. 474.

Madame de Rettis 'alternativer' Nationaltheaterentwurf

Der Nationaltheatergedanke lebte weiter, trotz des resignierten Ausklangs der *Hamburgischen Dramaturgie*. Bis in die 80er Jahre, als die ersten Hof- und Nationaltheatergründungen erfolgten, hielt sich der Glaube, ein von öffentlicher oder fürstlicher Hand subventioniertes Nationaltheater sei ein wirksames Sprachrohr der Aufklärung, ein Werkzeug zur Realisierung der bürgerlichen Utopie vom idealen Gemeinwesen. Weil der von Lessing eingeklagte deutsche 'Nationalcharakter' fehlte; weil die politische Zerstückelung des deutschen Reichs die Ausbildung einer nationalen Identität verhinderte, hoffte man, mit Hilfe der Schaubühne zumindest die deutsche Kulturnation begründen zu können. Seit Gottsched kreiste die gesamte Theaterreformbewegung um die Frage: Kann mit dem als Musterbühne eingerichteten Nationaltheater die ersehnte nationale Identität geschaffen werden?

Goethe bot hierauf in der *Theatralischen Sendung* eine interessante Antwort, als er Madame de Retti im Gespräch mit Wilhelm ihre Vorstellung von einem 'alternativen' Nationaltheater entwickeln ließ. Die Prinzipalin hielt die Bemühungen der "*Kunst-richter*", das deutsche "*Originalschauspiel*" gewissermaßen 'von oben' zu verordnen, für den falschen Weg, zumal das Ergebnis dieser Anstrengung nichts weiter war als ein Plagiat französischer Vorbilder. Dagegen schlug sie vor, die territorial sehr verschiedenen Schauspieltraditionen zu bewahren, ja zu rekonstruieren und zeitgemäß auszubauen. Besonders empfahl sie, den Hanswurst in seinen vielen, nach Regionen verschiedenen Gestalten beizubehalten.

Nach dem Vorbild der *commedia dell'arte*, die sich aus verschiedenen, typisch italienischen Figuren zusammensetzt, hoffte sie, aus der buntscheckigen Vielfalt deutscher Possenfiguren ein einheitliches deutsches "*Originalschauspiel*" zusammenschweißen zu können. Sie dachte, wie es bei Goethe heißt, "*etwas auf*

deutsche Weise in dieser Art hervorzubringen: unser Hanswurst war ein Salzburger, unsern Landjunker wollten wir aus Pommern nehmen, unsern Doktor aus Schwaben, unser Alter sollte ein niedersächsischer Handelsmann sein, wir wollten ihm eine Art von Matrosen als Diener geben, unsere Verliebten sollten Hochdeutsch sprechen und aus Obersachsen sein, und die schöne Leonore, oder wie wir sie nennen wollten, sollte ein Leipziger Stubenmädchen als Kolumbine bei sich haben. Wir wollten den Schauplatz in Häfen, Handelstädte, auf große Messen verlegen, um diese Leute alle geschickt zusammen zu bringen. (...) Aber leider schlugen unsere Versuche fehl, die wir zum Trutz der Puristen, mit denen wir uns wieder entzweit hatten, dem Publico vortrugen. Man nahm die Besten gegen uns ein, und die ersten Versuche, die vor einigen Jahren gewiß Beifall erhalten hätten, fielen gänzlich. (...) Und wir mußten uns eben zurückziehen, unser Vorhaben aufgeben und dem Strome folgen, in dem wir noch schwimmen. Ich bin nun überzeugt, daß man ohne ein Wunder diese Epoche nicht wieder zurückbringen kann. Wir sind wie Leute, die auf einen unbequemen oder schlechten Weg geraten, aber bei dem allen nicht einmal weit vorwärts sind, um zurückzukehren und den andern von Anfange betreten zu können."<sup>1)</sup>

Tatsächlich sollte Madame de Retti mit ihrer pessimistischen Prognose Recht behalten: der andere Weg, der Weg des lebendigen, des bunten, in der Tradition des Barock stehenden Volkstheaters war abgeschnitten. Zu ihm gab es dort, wo die bürgerliche Aufklärung siegte, kein zurück mehr. Die in der Frühaufklärung im protestantischen Norden begonnene Entthronung aller schwelgerischen und zauberhaften Theaterelemente, die Vertreibung barocker Traditionen und die Hinwendung zu ver-

---

<sup>1)</sup> Goethe: Theatralische Sendung, a.a.O., S. 129 f.

standesbedingten theatralischen Formen untergruben all jene Volkstheaterelemente, die einst das Spiel der Wandertruppen ausgezeichnet hatten.<sup>1)</sup>

Der von Gottsched im nord- und mitteldeutschen Raum begonnene und von der Neuberin in die Bühnenwirklichkeit übersetzte Hanswurststreit wirkte auch in den übrigen deutschsprachigen Regionen. Selbst in Wien, wo einzig Volkstheatertraditionen überleben konnten, verbot die Kaiserin Maria Theresia 1752, nach einem Besuch Gottscheds, jegliches Extemporieren.<sup>2)</sup>

Der Fortgang der bürgerlichen Aufklärung ließ keine "*Wunder*" zu. Das Volkstheater, auf das Madame de Retti ihr 'alternatives' deutsches Nationaltheater aufbauen wollte, unterlag der 'gereinigten' Schaubühne. Der Siegeszug des intellektuell-literarischen 'regelmäßigen' Schauspiels war nicht mehr aufzuhalten.

---

1) Die Spontaneität, die Vitalität und die Aktualität, die das Spiel der Wandertruppen belebten und für das Volks den Anreiz boten, in Scharen zusammenzuströmen, wenn die 'Fahrenden' ihre Bretterbuden aufschlugen, gingen verloren, als das Theater in festen Häusern sesshaft zu werden begann. Die Distanz zwischen Schauspielern und Publikum, die sich in der räumlichen Trennung von Bühne und Zuschauerraum auch architektonisch manifestierte, vertrieb die sinnliche Unmittelbarkeit und mit ihr das Volk aus dem Theater. Jene Spielelemente, die im deutschsprachigen Theater verschüttet wurden, als es 'ernst' zu werden begann, lebten im jiddischen Theater weiter, bis es der mörderischen 'Endlösung der Judenfrage' zum Opfer fiel. Das jiddische, seiner Herkunft und seiner Intention nach gewissermaßen proletarische Theater der ostjüdischen Unterschicht, zeichnete sich aus durch seine "traditionelle Tendenz..., vor allem aktuelle, insbesondere soziale Probleme sozusagen an Ort und Stelle und sofort aufzugreifen." (Walther Huder: *Das jiddische Theater und seine Autoren*. In: Alexander Granach und das jiddische Theater des Ostens, Berlin 1971, S. 138.) Diese Fähigkeit, die das jiddische Theater vom Spiel der Wandertruppen übernommen hatte, konnte in dem versuchten Neubeginn nach 1945, als in Warschau noch einmal ein stehendes jiddisches Theater errichtet wurde, nicht wiederbelebt werden. Mit der Vernichtung des jiddischen Theaters durch die Ermordung seiner Protagonisten ging also nicht nur ein Stück jüdischer Kultur verloren. Auch die deutsche wurde ärmer.

2) vgl. Kindermann: Theatergeschichte der Goethezeit, a.a.O., S. 224.

#### IV. DAS SCHAUSPIEL ALS INSTRUMENT OPPOSITIONELLER KRITIK

##### Nationalismus, Patriotismus und Radikalität

Die Stürmer und Dränger versuchten noch einmal das Ruder herumzureißen und den Weg des Volkstümlichen zu beschreiten, ohne freilich die Entwicklung zum intellektuell-literarischen Theater, das in Weimar unter Goethe und Schiller seine klassische, "geprägte Form" (Kindermann) finden sollte, aufhalten zu können. Sie beriefen sich auf Shakespeare, der - so Herder, der 'Vordenker' des Sturm und Drang - sein Theater auf die *"Simplizität von Vaterlandssitten (aufbaute). (...)* Er fand keinen so einfachen Volks- und Vaterlandscharakter, sondern ein Vielfaches von Ständen, Lebensarten, Gesinnungen, Völkern und Spracharten. (...) Er dichtete also Stände und Menschen, Völker und Spracharten, Könige und Narren, Narren und Könige zu dem herrlichen Ganzen!"<sup>1)</sup>

In Shakespeares und Rousseaus Nachfolge suchte sich die im Sturm und Drang erwachte mittelständische Intelligenz aus dem Volkstümlichen, dem Ursprünglich-Einfachen und dem Nationalen beinahe eklektizistisch ihre Lebens- und Weltanschauung zusammen. Durch den Rückgriff auf den Volksgeschmack, auf noch nachlebende volkstümliche Themen und Spielformen sollte nicht lediglich der 'deutsche Nationalgeist' beschworen werden, mit dessen Hilfe man sich während des gesamten Jahrhunderts der Aufklärung die Befreiung von der Überfremdung durch die höfisch französische Kultur erhoffte. Der Patriotismus, der die Stürmer und Dränger entflammte, hatte weder etwas mit Heimatliebe und dem Gefühl der staatlichen oder

---

<sup>1)</sup> Herder: Shakespeare, a.a.O., Bd. 5, S. 218.



politischen Zugehörigkeit, noch mit Loyalität gegenüber einem angestammten Herrscherhaus zu tun. Vielmehr war er eine gehobene, zum Handeln befähigende Stimmung, die die 'Selbsthelfer' aus ihrer Isolation befreien sollte und die den solidarischen Ansatzpunkt für die Errichtung einer noch unborenen, freien Gesellschaft bilden sollte. Der Rückgriff aufs Volk war gesellschaftskritisch und durchaus als Provokation der bestehenden Gesellschaft gemeint. Vom im 'Volksgeschmack' angesiedelten Drama versprachen sich die Stürmer und Dränger eine neue Beheimatung des Theaters, das sich von der etablierten Gesellschaft und ihren Kunstrichtern emanzipieren sollte. Mercier, der mit seinem *Essai sur l'art dramatique* dem Sturm und Drang das theoretische Fundament geschaffen hatte, gab die Richtung an, in die sich das neu zu schaffende Schauspiel bewegen sollte: *"Ein Drama, das vollkommen sein soll, kann nicht genug dem Verständnis des Volkes zugänglich gemacht werden; es kann überhaupt nur eine Vollendung erreichen, wenn es überzeugend zu den Massen zu sprechen versteht. Das Volk wartet nur auf den Samen einer wirklichen Handlung, der durch die Flamme des Genies entwickelt wird. Das Volk braucht durchaus nicht in den Tiefsinn der Metaphysik, in das unermeßliche Chaos der Geschichte, in die neuartigen Wunder der Physik und der Astronomie eingeweiht zu werden; aber es fühlt lebhaft, es geht auf jedes Ding ein, es entdeckt die geheimen Beziehungen zwischen den Dingen und ist einer lebendigen und selbst feinfühligsten Wahrnehmung fähig."*<sup>1)</sup>

---

1) Mercier: a.a.O., S. 128.

Der junge Schiller war bemüht, in seinen theoretischen Schriften wie in seinen Dramen diesem von Mercier gewiesenen Weg zu folgen. Im Sinne des Franzosen, dessen Essay er übrigens teilweise ins Deutsche übertragen hatte, forderte er vom Theater, es sollte die Massen des Volks ergreifen, denn nur so könne es seiner Verpflichtung auf die Moralisierung der Nation Genüge tun. In einer Mischung aus Mercierscher Radikalität und Aufklärungsoptimismus erklärte der Dichter der *Räuber* das Theater zum unbestechlichen Gericht über *"die Großen der Welt"*, um dann beinahe naiv-optimistisch fortzufahren: *"Die Schaubühne ist der gemeinschaftliche Kanal, in welchen von dem denkenden bessern Theile des Volks das Licht der Weißheit herunterströmt, und von da aus in milderen Stralen durch den ganzen Staat sich verbreitet. Richtigere Begriffe, geläuterte Grundsätze, reinere Gefühle fließen von hier aus durch alle Adern des Volks; der Nebel der Barbarei, des finstern Aberglaubens verschwindet, die Nacht weicht dem siegenden Licht."*<sup>1)</sup>

Dieser Optimismus verging. Merciers Forderungen an den dramatischen Dichter, *"den Despotismus (zu) verabscheuen und in all seinen Erscheinungsweisen (bloßzustellen)"*<sup>2)</sup> aber blieben für Schiller verbindlich. Sie wurden für ihn geradezu zum Gesetz, das er sein Leben lang befolgte, von den *Räubern* bis zum *Wilhelm Tell*.

---

1) Schiller: Was wirkt die Bühne?, NA Bd. 20, S. 97 f.

2) Mercier: a.a.O., S. 122.

## Drama der sozialen Zustände

Schon vor Schiller befolgte ein großer Teil der Nachwuchsdramatiker die Merciersche Parole, den Despotismus zu entlarven und soziale Ungerechtigkeiten auf der Bühne öffentlich an den Pranger zu stellen. Lenzens *Soldaten* und sein *Hofmeister*, Wagners *Kindesmörderin*, Klingers *Leidendes Weib* und selbst Goethes *Götz* thematisierten deutlich die politisch-sozialen Mißstände der ständischen Gesellschaft. Jetzt wurden erstmals die Beschränkung der Freiheit des Einzelnen, der Mißbrauch der (elterlichen) Gewalt und die repressive bürgerliche Sexualmoral auf die Bühne gebracht.

Die Stürmer und Dränger wiesen damit über Lessing hinaus, der in seiner *Emilia* zwar die Ohnmacht und die Rechtlosigkeit der Beherrschten gegenüber den Machthabern gezeichnet hatte, in erster Linie aber den tragisch endenden Kampf von Sinnlichkeit und Sittlichkeit verklärte. Während bei Lessing der gesellschaftliche Zusammenstoß von Bürgertum und Aristokratie gewissermaßen den Hintergrund bildete, trat dieser bei den Stürmern und Drängern in den Vordergrund. Bei Lessing ging der sittliche Wille des Bürgers noch siegreich aus allen Prüfungen hervor und sein moralisches Gesetz hatte, wie in *Emilia Galotti*, jenseits von Gewalt und sozialer Mißordnung festen Bestand, denn der Bürger wußte ja zu sterben. In den Dramen der Nachwuchsautoren, besonders in Lenzens Schauspielen, gab es hingegen keine moralischen Sieger über eine unmoralische Gesellschaftsordnung mehr, sondern nur noch deren Produkte und Opfer. Schon in Wagners *Kindesmörderin* (1776), einem in seiner Zeit viel beachteten Drama, waren die Rollen in der Tragödie des verführten und zum Kindesmord getriebenen Mädchens auf den adligen und den bürgerlichen Stand als Urheber und Opfer klar verteilt. Der Fall der Kindesmörderin Evchen Humbrecht wurde nicht mehr mit ihrer moralischen Schwäche begründet.

Während jedoch Wagner soziale Probleme noch moralisch behandelte<sup>1)</sup>, begriffen Lenz und Klinger als erste moralische Probleme soziologisch. Sie leiteten die Tragik ihrer dramatischen Protagonisten aus den sozialen Bedingungen der Gesellschaftsordnung her.

Indem die Stürmer und Dränger den Menschen in seiner sozialen Bedingtheit erfaßten, entdeckten sie eine neue Dimension des Tragischen, die für die Dramatik des 19. und 20. Jahrhunderts von entscheidender Bedeutung werden sollte. Aus der Erkenntnis der sozialen Bedingtheit menschlichen Handelns erwuchs auch die Sympathie der 'Selbsthelfer' für die Unterdrückten, die Schwachen und Geringen, aber auch ihre Bewunderung für jene 'Kerls', die es wagten, die Schranken der sozialen Ordnung zu durchbrechen. Lenz fand seine Helden unterhalb der bestehenden Gesellschaft in den Reihen der moralisch-gesellschaftlich gekränkten und unterdrückten Menschen, Schiller suchte sie jenseits der Gesetze und der Konventionen der Moral.

---

1) Die sozialen Voraussetzungen in der *Kindesmörderin* drängen nicht zwingend in die Katastrophe, denn der ursprünglich frivole und brutale aristokratische Verführer wird von der Tugend zu wiedergutmachenden Versprechen getrieben, und eigentlich könnte aus der Verführung das (bürgerliche) Glück zweier Menschen werden, wenn nicht ein gewissenloser Intrigant und unglückliche Umstände eingegriffen hätten. Wagner entzog durch die Reue des Verführers der sozialen Kritik den Boden, ja er verlieh sogar einer späteren Umarbeitung den larmoyanten Titel *Evchen Humbrecht oder Ihr Mütter merkt's Euch!*, um "den in der Kindesmörderin behandelten Stoff so zu modificieren, daß er auch in unsern delikaten tugendlallenden Zeiten auf unsrer sogenannten gereinigten Bühne mit Ehren erscheinen dürfte." Heinrich Leopold Wagner: *Die Kindermörderin*, Stuttgart 1969, S. 122.

Solchermaßen dem wirklichen Leben entnommen, sollte das Schauspiel jetzt ins wirkliche Leben eingreifen: die aus dem Leben gegriffenen Geschichten sollten Geschichte machen. Literatur und Theater, die zu Beginn der Aufklärung moralisch belehren, dann affektiv-empfindsam bessern sollten, waren nun aufgefordert, sozialkritisch anzuklagen und im Interesse der Emanzipation des Individuums gegen seine Einschränkung durch Staat und Familie zu kämpfen.

Handeln, handeln, ... nicht empfinden!

Goethe hatte mit seinem *Götz* das Vorbild des heroisch gegen seine Einengung und Freiheitsbeschneidung kämpfenden Menschen gegeben. Die Geschichte "*des biedern Götz von Berlichingen*", vom jungen Goethe ohne "*einen Entwurf oder Plan ... in etwa sechs Wochen*"<sup>1)</sup> zu Papier gebrachte, versinnbildlicht gleichermaßen die momentane Befindlichkeit wie die utopischen Hoffnungen der nachgewachsenen Generation.

Goethe, der mit der Dramatisierung der *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand* (Titel des *Urgötz*), auf einen geschichtlichen Stoff zurückgriff, nicht zuletzt, weil der Rückgriff auf die Geschichte die Einheit des National-Volkstümlichen zu sichern versprach, vermochte es, durch die Geschichte seine Sicht der Gegenwart hindurchscheinen zu lassen. Damit gelang ihm, was Herder an Shakespeare so bewundert hatte: Geschichte im Bild einer konkreten, vielschichtigen, vom Kaiser bis zu den Bauern und Zigeunern alle Stände umfassenden sozialen Wirklichkeit dramatisch zu erfassen und durch sie hindurch die Gegenwart kritisch zu

---

<sup>1)</sup> Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, a.a.O., Bd. 9, S. 570 f.

beleuchten. Die fragmentarische, in Einzelszenen zersplitterte erste Fassung des *Götz* spiegelt deutlich Goethes damalige Sicht der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Die Gegenwart erscheint durch die Geschichte hindurch als ein Zustand der Zersplitterung, der Vereinzelung und der Vereinsamung, jeder scheint gegen jeden zu stehen. Damit erfaßte Goethe exakt die Wirklichkeitserfahrung seiner Generation. Inmitten dieser disparaten Wirklichkeit verkörpert das 'Naturgenie' *Götz*<sup>1)</sup>, als der tragische letzte Vertreter einer untergehenden großen Epoche, die Utopie vom handelnden, seine Geschicke frei und selbst bestimmenden Menschen.

Dieser *Götz*, der fürstlicher Willkür und höfischen Intrigen unter Berufung auf das Faustrecht entgegentrat, wurde zur Symbolgestalt der Stürmer und Dränger. Lenz empfahl jedem seiner Freunde, der *"noch einen lebendigen Odem in sich spürt - das heißt Kraft, Geist und Leben, um mit Nachdruck zu handeln"*, jedem der *"auf dem großen Theater der Welt"*<sup>2)</sup> noch eine Rolle zu spielen wünscht, es diesem *Götz* gleich zu tun, auch um den Preis des Untergangs. Dem gleichen Freundeskreis, dem er schon seine *Anmerkungen übers Theater* vorgetragen hatte, beschrieb er eindringlich die normierte und freudlose Bahn eines bürgerlichen Lebens, aus der nur die sich befreien können, die im Geiste des *Götz* von Berlichingen handeln: *"Wir werden geboren - unsere Eltern geben uns Brot und Kleid - unsere Lehrer drücken in unser Hirn Worte, Sprachen, Wissenschaften - irgendein artiges Mädchen drückt in unser Herz den Wunsch, es eigen zu besitzen, es in unsere Arme als unser Eigentum zu schließen, wenn sich nicht gar ein*

---

1) Nicht zufällig läßt Goethe *Götz* von Berlichingen seine ersten und sein letztes Wort - *"Freiheit"* - in der Natur unter freiem Himmel sprechen.

2) Lenz: Über *Götz* von Berlichingen, a.a.O., S. 227 u. 226.



tierisch Bedürfnis mit hineinmischt - es entsteht eine Lücke in der Republik, wo wir hineinpassen - unsere Freunde, Verwandte, Gönner setzen an und stoßen uns glücklich hinein - wir drehen uns eine Zeitlang in diesem Platz herum, wie die andern Räder, und stoßen und treiben - bis wir, wenn's noch so ordentlich geht, abgestumpft sind und zuletzt wieder einem neuen Rade Platz machen müssen - das ist, meine Herrn! ohne Ruhm zu melden unsere Biographie. ... Was lernen wir hieraus? Das lernen wir hieraus, daß handeln, handeln die Seele der Welt sei, nicht genießen, nicht empfindeln, nicht spitzfindeln. ... Das lernen wir daraus, daß die in uns handelnde Kraft unser Geist, unser höchstes Anteil sei, daß die allein unserm Körper mit allen Sinnlichkeiten und Empfindungen das wahre Leben, die wahre Konsistenz, den wahren Wert gebe, daß ohne denselben all unser Genuß, all unsere Empfindungen, all unser Wissen doch nur ein Leiden, doch nur ein aufgeschobener Tod sind. Das lernen wir daraus, daß diese unsre handelnde Kraft nicht eher ruhe, nicht eher ablasse zu wirken, zu regen, zu toben, als bis sie uns Freiheit um uns her verschafft, Platz zu handeln: Guter Gott, Platz zu handeln, und wenn es ein Chaos wäre, was du geschaffen, wüste und leer, aber Freiheit wohnte nur da, und wir können dir nachahmend drüber brüten, bis was herauskäme!"<sup>1)</sup>

---

1) ebd.: S. 223 f.

## Theater als Ausstieg

Handelnd konnten aber die 'Selbsthelfer' allenfalls jene Bretter erobern, die die Welt bedeuten, die Gesellschaftsordnung zu ändern gelang ihnen nicht. Zu starr war die ständische Ordnung, zu verfestigt waren inzwischen die bürgerlichen Verhältnisse, als daß sie durch eine rebellische junge Generation hätten entscheidend bewegt werden können. In dieser Situation wurde das Theater zum Ausweg.

In der Phantasie vieler derer, die wie Anton Reiser "*von Kindheit auf zu wenig eigene Existenz gehabt (hatten)*"<sup>1)</sup>, eröffnete die Bühne die Aussicht auf glanzvolle öffentliche Wirksamkeit. Der Eintritt in die Welt des Theaters war freilich noch immer ein radikaler Schritt. 1788, als das Theater schon einigermaßen in der Gesellschaft Fuß gefaßt hatte, warnte noch immer ein Büchlein, das "*dem Schatten*" jenes Hauptpastors Goeze gewidmet war, mit dem schon Lessing um den Sinn und den Wert des Theaters gestritten hatte:

*"Darum, o Jüngling! prüfe dich wohl, ehe du den großen Schritt aus der Welt wagst! Mit ihm trittst du auf einmal aus dem bürgerlichen Verhältniss. Du gehörst von diesem Augenblick niemand mehr an als dir selbst, und auch dein Selbst bist du oft zu verläugnen genöthigt."*<sup>2)</sup>

Diesen Einschnitt erlebte Wilhelm Meister direkt als Wunde am eigenen Leib. Aurelie versetzt ihm in dem Moment, als er sich endgültig fürs Theater entschließt, mit einem Dolch

---

1) Moritz: a.a.O., S. 413.

2) Anonym: Max Sturms theatralische Wanderungen. Ein Büchlein zur Beherzigung für junge Leute, die sich der Schaubühne zu widmen gedenken. Dem Schatten des Hauptpastors Goeze gewidmet, Magdeburg 1788, zit. nach: Haider-Pregler: a.a.O., S. 335.

einen Schnitt durch die Lebenslinie seiner Hand.<sup>1)</sup> Mit diesem Hieb zerschneidet sie symbolisch Wilhelms Bindung an eine Welt, deren *"Glaubensbekenntnis"* sein Schwager Werner auf die Formel gebracht hat: *"Seine Geschäfte verrichtet, Geld geschafft, sich mit den Seinigen lustig gemacht und um die übrige Welt sich nicht mehr bekümmert, als insofern man sie nutzen kann."* Wilhelm reizt keineswegs die Aussicht auf ein solches *"Glück des bürgerlichen Lebens"*. Deshalb fällt es ihm auch nicht schwer, aus einer Welt auszusteigen, in der es nicht heißt: *"Was bist du? sondern nur: was hast du? welche Einsicht, welche Kenntnis, welche Fähigkeit, wieviel Vermögen?"*

Der Wilhelm der *Lehrjahre* ist freilich kein Stürmer und Dränger mehr. Ihn treibt nicht eine innere Bedrängnis aus der Gesellschaft, sondern seine Sehnsucht nach repräsentativer Öffentlichkeit. Ob sich an der *"Verfassung der Gesellschaft ... einmal etwas ändern wird und was sich ändern wird"*, bekümmert ihn wenig. Er folgte nur seinem *"Trieb ... eine öffentliche Person zu sein, und in einem weiten Kreise zu gefallen und zu wirken."* In einer Welt, wo *"der Edelmann ist, was er repräsentiert, der Bürger, was er produziert"*<sup>2)</sup>, sucht Wilhelm, der bürgerliche Aussteiger mit den aristokratischen Ambitionen, die Bühne als Öffentlichkeitersatz.

- 
- 1) Das vierte Buch von *Wilhelm Meisters Lehrjahren* endet damit, daß Aurelie Wilhelm mit einem Dolch verletzt, um ihn *"scharf (zu) zeichnen"*. Das fünfte Buch eröffnet Goethe dann damit, daß Wilhelm die Nachricht vom Tod seines Vaters erhält. Jetzt erst kann er sich entschließen, endgültig der Theatertruppe Serlos beizutreten. Die folgenden Zitate sind den Briefen Werners und Wilhelms entnommen, mit denen das fünfte Buch beginnt.  
Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, a.a.O., Bd. 7, S. 286 ff.
- 2) Habermas: a.a.O., S. 26 f.

In der Scheinwelt des Theaters hofft er jene repräsentative Öffentlichkeit entfalten zu können, an der er, ein Bürgersohn, in der wirklichen Welt nicht teilhaben kann. *"Ein Bürger kann sich Verdienst erwerben und zur höchsten Not seinen Geist ausbilden; seine Persönlichkeit geht aber verloren, er mag sich stellen, wie er will. Indem es dem Edelmann, der mit den Vornehmsten umgeht, zur Pflicht wird, sich selbst einen vornehmen Anstand zu geben, indem dieser Anstand, da ihm weder Tür noch Tor verschlossen ist, zu einem freien Anstand wird, da er mit seiner Figur, mit seiner Person, es sei bei Hofe oder bei der Armee, bezahlen muß, so hat er Ursache, etwas auf sich zu halten, und zu zeigen, daß er etwas auf sich hält."*

Als Öffentlichkeitersatz, als Abglanz repräsentativer Öffentlichkeit diente jedoch die Bühne nicht mehr. Wilhelms theatralische Sendung hinkte in ihrem Bedürfnis, auf der Bühne den Glanz repräsentativer Öffentlichkeit zu entfalten, der tatsächlichen Entwicklung des Theaters hinterher. Das Theater war inzwischen zum Träger der bürgerlichen Öffentlichkeit geworden. Es diente, doppelgesichtig wie diese, ebenso als Sprachrohr der auf Veränderung zielenden radikal-bürgerlichen Opposition wie auch der Befestigung bürgerlich-biedereren Denkens und Wohlergehens. Als Goethe 1795 das fünfte Buch der *Lehrjahre* abschloß, hatten längst die Rührstücke von Iffland und Kotzebue das Repertoire erobert, andererseits aber hatten Schillers *Räuber* in den Kulissen des Theaters die Fackel der Revolte entzündet.

## Bühnenerprobung des Sturm und Drang

Bevor jedoch das Theater zu dem Forum der kritischen Öffentlichkeit heranreifen konnte, als das es der junge Schiller verstand, mußte der Dramatik des Sturm und Drang der Durchbruch auf der Bühne gelingen. Die programmatischen Schriften, vor allem aber die neuen Dramen, mußten erst einmal ihre Bühnenwirksamkeit beweisen, und dazu bedurfte es eines Schauspielers und Regisseurs, der vom Theatralischen her kongenial verstand und umsetzte, was die neue Dramatik erforderte. Diese Pionierleistung, mit der nicht nur der Erfolg einzelner Aufführungen, sondern der Durchbruch des Sturm und Drang überhaupt aufs Engste verknüpft war, erbrachte der Schauspieler, Regisseur und Theaterleiter Friedrich Ludwig Schröder.

Zu einer Zeit, da die literarische Welt durch das Erscheinen der Blätter *Von deutscher Art und Kunst*, der Programmschrift des Sturm und Drang, aufgeschreckt wurde, als Lenz mit seinen *Anmerkungen übers Theater* alle bisher gültigen Dramaturgien umwarf und als die ersten unkonventionellen dramatischen Würfe der Geniegeneration erschienen, gelang es Schröder, Shakespeare auf der Bühne durchzusetzen und damit in gewissem Sinne das Theater zu revolutionieren; denn trotz großer Anfangsschwierigkeiten konnte er den Beweis erbringen, daß der angeblich unspielbare Shakespeare durchaus bühnenwirksam zu installieren war. Damit war eine entscheidende Hürde genommen: als einmal die Bühnenwirksamkeit des "regellosen" Britten erprobt war, konnten auch seine deutschen 'Nachfahren', die "regellosen" Stürmer und Dränger folgen. Tatsächlich inszenierte dann auch Schröder mit wechselndem Erfolg u.a. Goethes *Götz*, Lenzens *Hofmeister*, Klingers *Zwillinge* und Leisewitzens *Julius von Tarent*.

Die Aufführungen eines Shakespeare, Goethe, Lenz oder Leisewitz konnten freilich nicht mehr mit der zu Tränen rührenden Empfindsamkeitsempirie bewältigt werden, mit der der Schauspieler Ekhof die Zuschauer der Dramen Lessings in seinen Bann gezogen hatte. Die von den 'Naturgenies' ausgehende "elementare Erschütterung durch seelische Naturgewalten" erforderte, wie Kindermann schrieb, "den spontanen Ausbruch vulkanischer Darstellungskräfte."<sup>1)</sup>

Ging es Ekhof, dem Repräsentanten der Lessing-Zeit, bei seiner Schauspielkunst um die Darstellung von Natürlichkeit und Wahrscheinlichkeit, gewissermaßen als Kontrast zum verzierten und verzärtelten Spiel am höfisch-französischen Theater, so forderte Schröder jetzt die Darstellung von Natur und Wahrheit, verbunden mit einer Menschengestaltung, die in erster Linie das Unverwechselbare und Einzigartige herausarbeitete. Diese vom Geist des Sturm und Drang durchdrungene Haltung kommt deutlich in einem Gespräch zum Ausdruck, das F.L.W. Meyer, der Freund und Biograph Schröders, überliefert hat. Dort sagt Schröder: *"Der allein scheint mir eine wirkliche Kunststufe erstiegen zu haben, der jeden Charakter so auffaßt, daß sich ihm nichts Fremdes beimischt; daß er nicht bloß an eine allgemeine Gattung mahnt, sondern sich auch von seinen verwandten Rollen durch eigenthümliche Züge unterscheidet, die er aus seiner Kunde hernimmt, um den Winken des Dichters zu entsprechen. Das unterscheidet den Schauspieler von dem guten Vorleser und Declamator. ... Dahin meine ich es gebracht zu haben. Ich glaube Alles ausdrücken zu können, was der Dichter, wenn er der Natur treu geblieben ist, durch die Worte oder Handlungen seiner Personen (hat) ausdrücken wollen; und ich hoffe in keinem Stücke hinter den billigen Forderungen des Menschenkenners zurückzubleiben, ohne einen andern Spiegel zu Rathe zu ziehen, als*

---

<sup>1)</sup> Kindermann: Theatergeschichte Europas IV, a.a.O., S. 553.



den der Wahrheit. Die Kunst kann nicht mehr aufzufassen begehren, wenn sie nicht Künstelei werden will. Sie sehen, warum mir der Natursohn Shakespeare Alles so leicht und so zu Dank macht; warum mich manche sehr bewunderte und dichterisch glänzende Stelle Kampf und Anstrengung kostet, um sie mit der Natur auszugleichen; warum ich sie gleichsam verwischen muß, damit sie dem Charakter nicht widerspreche. Es kommt mir gar nicht darauf an zu schimmern und hervorstechen, sondern auszufüllen und zu seyn. Ich will jeder Rolle geben was ihr gehört, nicht mehr und nicht weniger."<sup>1)</sup>

Nicht "zu schimmern und hervorstechen, sondern auszufüllen und zu seyn": das war im Geiste des Sturm und Drang. "Auf den unwissendsten Zuschauer (zu) wirken wie auf den gelehrtesten"<sup>2)</sup>: das war im Sinne der neuen Dichtergeneration, die, wie Lenz im Brief an Sophie von La Roche bekundete, das ganze Volk zu ihrem Publikum wünschte.<sup>3)</sup>

Schröders Inszenierungen der Schauspiele der Stürmer und Dränger, etwa seine Bearbeitung von Klingers *Zwillingen*, trafen dann auch den Nerv der jungen Generation. Anton Reiser, der diese Aufführung in Hannover sah, war geradezu erschüttert.

---

1) Friedrich.L.W. Meyer: Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und Künstlers, 2 Bd., Hamburg 1818, Bd. 1, S. 337 f.

2) ebd.

3) "Doch bitte ich Sie sehr, zu bedenken, gnädige Frau! daß mein Publikum das ganze Volk ist; daß ich den Pöbel so wenig ausschließen kann, als Personen von Geschmack und Erziehung, und daß der gemeine Mann mit der Häßlichkeit seiner Regungen des Lasters, nicht so bekannt ist, sondern ihm anschaulich gemacht werden muß, wo sie hinausführen." Lenz: Brief an Sophie von La Roche v. Juli 1775. In: Briefe von und an J.M.R.Lenz, 2 Bd., Hrsg.: K. Freye und W. Stammeler, Leipzig 1918, Bd. 1, S. 115.

*"Ihm fielen dabei alle die Demütigungen und Kränkungen ein, denen er von seiner frühesten Kindheit an, fast solange er denken konnte, beständig ausgesetzt worden war. - Er vergaß den Fürstensohn<sup>+)</sup> , und alle die Verhältnisse eines Fürstensohnes, und fand sich nur in dem unterdrückten Guelfo wieder. - Die bittre Lache, die Guelfo in der Verzweiflung über sich selbst aufschlug, griff in Reisers innerste Empfindungen ein - er erinnerte sich dabei aller der fürchterlichen Augenblicke, wo er wirklich am Rande der Verzweiflung stand, und eben eine solche Lache über sich aufschlug."<sup>1)</sup>*

#### Zwischen bürgerlich und revolutionär

In die einhellige Zustimmung, mit der Anton Reiser und mit ihm die junge Generation die neuen Schauspiele der Stürmer und Dränger begrüßten, mischte sich nicht selten die Empörung des konservativen bürgerlichen Publikums, das inzwischen die Bühne endgültig für sich erobert hatte. Diesem naiv-optimistischen, sentimental und sich selbst bescheidenden Bürgertum behagte keineswegs eine Bühnendarstellung seiner selbst, die es als das Opfer politisch-sozial bedingter Konflikte erscheinen ließ. Das etablierte bürgerliche Publikum wollte nicht durch tragische Erschütterungen über sich und seine Situation aufgeklärt werden, sondern allenfalls gerührt und über den Bestand seiner sittlich moralischen Ordnung beruhigt werden. Die Figur eines Odoardo Galotti diene jenem Bürgertum, das den Idealen einer abgekapselten Familie und

---

<sup>+)</sup>  Guelfo, die Hauptperson in Klingers *Zwillingen*, ist ein Fürstensohn.

<sup>1)</sup> Moritz: a.a.O., S. 343.

ihren treuen Wächtern anhing, inzwischen nur noch zur moralischen Erbauung. Die Bühnenfiguren der 'Genies', z.B. Lenzens Hofmeister Läufer, erregten dagegen geradezu die Abscheu der braven Bürger. Die 'saturierten', vor allem aber zahlenden Bürger erwarteten nach einem Wort Goethes, daß das Theater "*den Wert des mittleren (...) Standes gemächlich zur Anschauung (bringe) und (...) das große Publikum (entzücke)*"<sup>1)</sup>, nicht aber, daß es zur Veränderung jener unmoralischen und widernatürlichen gesellschaftlichen Verhältnisse aufrufe, an denen der Hofmeister Läufer scheiterte. Die Konstruktion eines tragischen Exempels, das durch seine politisch-soziale Fundierung unmittelbar und aktuell zum Handeln aufforderte, war nicht gefragt. Nicht Ästhetisches und Politisches, sondern 'Lebenswahres', das hieß vor allem praktisch Verwertbares, sollte das Theater dem Publikum bieten. Der Bürger wollte vor allem seine eigenen Werte und Lebensbezüge von der Bühne bestätigt haben. Selbst die bürgerlichen Trauerspiele Lessings waren noch zu hart, sie wurden, in vielen Bühnenbearbeitungen gemildert, zum genre sérieux, zum Rührstück nivelliert, dessen Vorbild Diderot mit seinem *Pere de famille* (1758) gegeben hatte.

Die Institution Theater wiederum unterlag noch immer dem Diktat des ökonomischen Nutzens, die Schauspieler kämpften nach wie vor um ihre gesellschaftliche Integration, so daß es nicht verwundert, wenn man in dem Schauspieler und Regisseur Friedrich Ludwig Schröder, der dem Sturm und Drang zur Anerkennung verholfen hatte, zugleich einem exponierten Vertreter des bürgerlichen Rührstücks begegnet. Schröder, ein erfolgreicher Autor bürgerlicher 'Familiengemälde', ver-

---

<sup>1)</sup> Goethe: Dichtung und Wahrheit, a.a.O., Bd. 9, S. 568.

einigte in sich die beiden Pole, in die sich das bürgerliche Schauspiel der Spätaufklärung gespalten hatte. Als Protagonist des Sturm und Drang gelang es ihm, das ursprünglich sehr abstrakte, nach dem Schema gut-böse, moralisch-unmoralisch gebaute bürgerliche Drama in seiner Beziehung zur Gesellschaft zu konkretisieren und zu aktualisieren, also das Schauspiel zu politisieren und damit den Nerv der jungen Generation zu treffen. Als Vertreter des genre sérieux vermochte er bis in realistische Details hinein das bürgerliche Alltagsleben auf die Bühne bringen, ein Leben freilich, aus dem jede wirkliche Tragik ausgeschlossen war. In seinen 'Familiengemälden' verwandelte sich der Stürmer und Dränger Schröder vom heroisch-rebellischen Genie, das zum Kampf zwischen Fremd- und Selbstbestimmung zerrieben wird, zum rechtschaffenen Mann, der sich und seine Umwelt durch alle Fährnisse hindurch in den Hafen eines ehrlichen, tätigen, sittenreinen und darum glücklichen Lebens steuert.

Diese Polarität zwischen bürgerlich-bieder und bürgerlich-revolutionär, die Friedrich Ludwig Schröder gleichsam verkörperte, war für die gesamte Theaterentwicklung nach Lessing symptomatisch. Das von Gottsched ins Theater getragene Diktat der Moral offenbarte sich in der Spätaufklärung als Januskopf: als Moralpose, in der der Optimismus der bürgerlichen Aufklärung gewissermaßen das hohe Lied des Biedermanns sang und als moralischer Rigorismus, der in die Revolte trieb.

VIERTES KAPITEL:

D A S   B Ü R G E R L I C H E   S C H A U S P I E L  
Z W I S C H E N   B I E D E R S I N N   U N D  
R E V O L T E

## I. DIE JANUSKÖPFIGKEIT DER SCHAUSPIELENENTWICKLUNG

### Das doppelte Gesicht der Bühne in der Spätaufklärung

Ludwig Tieck, der für die erste vollständige Ausgabe der dramatischen Werke Schröders die Einleitung schrieb, sprach dort die Einsicht aus: *"Der tiefsinnige Geschichtsforscher wird an Gedichten, die im Theater gefielen, die Zeit erkennen."*<sup>1)</sup>

Wendet man diese Einsicht im Falle des jungen Schiller an, dessen Dramen ebenso den Zeitgeschmack trafen wie die des gleichaltrigen August Wilhelm Iffland, so offenbaren die 80er Jahre des 18. Jahrhunderts, als der Dichter der *Räuber* und der Verfasser von *Verbrechen aus Ehrsucht* Seite an Seite in Mannheim wirkten, ein doppeltes Gesicht. Schärfer als bei allen vorangegangenen Versuchen, ein Nationaltheater zu errichten, prallten gerade in Mannheim die beiden wertmäßig so verschiedenen Welten: die bürgerlich-biedere und die bürgerlich-revolutionäre aufeinander, weil hier zwei Hauptexponenten, Schiller und Iffland, selbst mitwirkten am Aufbau eines Nationaltheaters. Trotz dieser Gegensätzlichkeiten aber sprachen beide, wie Devrient schrieb, *"die Stimmung ihrer Zeit aus. Schiller (stellte ...) ihre gewaltige Leidenschaft, die gährende Kraft, welche (die) neue Epoche hervorrufen sollte, dar, Iffland ihre engen bürgerlichen Interessen, das Lächerliche und das Verdammliche der kleinen Zustände. Beide wurden von den Gegensätzen, welche das Leben*

---

<sup>1)</sup> Friedrich Ludwig Schröder: Dramatische Werke. Hrsg.: Eduard von Bülow, mit einer Einleitung von Ludwig Tieck, Berlin 1831, Bd. 1, S. XII.



*in den kleinen Fürstenthümern der Grenzländer gegen Frankreich darbot, aufgeregt, und beide ergänz(t)en sich in ihren Schilderungen."*<sup>1)</sup>

Daß die rührenden 'Familiengemälde' Ifflands neben den vom Geist des Sturm und Drang, vom revolutionären Pathos erfüllten Schauspielen Schillers bestehen, ja daß sie ihnen zeitweise sogar den Rang streitig machen konnten, zeugte von der Doppelsichtigkeit, die die Bühne und darüber hinaus die gesamte Spätaufklärung kennzeichnete. Die Spannung zwischen der Revolutionsbereitschaft weiter Teile der jungen mittelständischen Intelligenz und dem Restaurationsbestreben bürgerlicher und adeliger Kreise, die auch die deutsche Gesellschaft im Vorfeld der Ereignisse von 1789 polarisierte, fand in diesem Nebeneinander von 'Revolutions'- und Rührstücken ihren deutlichen Niederschlag. Rührstücke und 'Revolutions'-Stücke, beide Produkte der Aufklärung, konkurrierten um die Gunst des bürgerlichen Publikums, das Theater vereinigte sie in seinem Repertoire. Beide waren "Vehikel der Aufklärung"<sup>2)</sup>, sie spiegelten gleichsam deren Gang auf der Bühne. Die Rührstücke wie die 'Revolutions'-Stücke dienten gleichermaßen als Instrumente der Emanzipation des Bürgertums, deren Widersprüche auch beide offenbarten. Beide waren auch jener Inversionslogik im Prozeß der Aufklärung verhaftet, die schon die Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels befördert hatte, in beiden reproduzierte sich diese noch einmal.

---

1) Eduard Devrient: a.a.O., Bd. 3, S. 36 f.

2) Arthur Eloesser: Das bürgerliche Drama. Seine Geschichte im 18. und 19. Jahrhundert. Nachdruck der Ausgabe von 1898, Genf 1970, S. 9.

## Inversionslogik im 'Revolutions'- und im Rührstück

Das bürgerliche Trauerspiel, wie es Lessing nach englischem Vorbild in Deutschland eingeführt hatte, zeigte ja erstmals den bürgerlichen Menschen und sein Leben in ernsthafter dramatischer Gestaltung, indem es dem Bürger, der vordem nur in Komödien belustigen durfte, tragische Dignität verlieh. Aber obgleich das bürgerliche Trauerspiel das erste Drama war, das sich ausdrücklich nach einem Stande bezeichnete, führte es seine Gestalten nicht als Bürger in einem ständischen Sinne vor<sup>1)</sup>, sondern als Privatmenschen im Gewande der bürgerlichen Weltanschauung. Indem es einerseits den Bürger als Privatperson zu rein menschlicher Würdigung erhob, andererseits das neue Ideal vom Menschen und seiner Beziehung zur Welt, zum Leben und zum Schicksal ganz von der bürgerlichen Weltanschauung her gestaltete, spiegelte es den in sich widersprüchlichen emanzipatorischen Geist des dritten Standes, der ja angetreten war, die ständischen Grenzen ein für alle mal niederzureissen. Der Bürger und seine Ideale erschienen seit Lillo und Lessing als verbindlich für den Menschen schlechthin. Die bürgerlichen Humanitäts- und Toleranz-Ideale dokumentierten das Selbstbewußtsein der aufsteigenden neuen Klasse, das in seiner Konsequenz jedoch über sie hinausreichen sollte.

Der universalistische Anspruch, den das erwachende Bürgertum auf seine Fahnen geschrieben hatte, trat zuerst als ethisches Bewußtsein hervor, nicht als Klassenbewußtsein im politischen oder ökonomischen Sinne. Dieser primär im Ethischen vor sich gehende Prozeß war von höchster Bedeutung für eine ideologische

---

1) vgl. Lessings *Miß Sara Sampson* oder *Emilia Galotti*, deren dramatische Protagonisten alle Aristokraten sind, die aber wie Sir William Sampson oder Odoardo Galotti bürgerliche Ideale repräsentieren.

Entwicklung des bürgerlichen Selbstbewußtseins, die Drama und Theater spiegelten, ja sogar beförderten. Denn nachdem der Bürger als Mensch ohne ständische Insignien auf die Bühne getreten war und sein Verlangen nach dramatischer Formung des 'wirklichen' Lebens zunehmend Gestalt gewonnen hatte, konnte an der idealisierten Allgemeinheit der vom Bürger repräsentierten Menschenwelt nicht lange festgehalten werden. Drama und Theater kamen folgerichtig immer mehr dazu, die Lebenserfahrungen und die Nöte des 'wirklichen' Bürgers zur Anschauung zu bringen.

In seinen Anfängen, z.B. in Lessings *Sara*, begnügte sich das bürgerliche Drama noch damit, die neuen Ideale und Werte ohne wesentliche Polemik zu verkünden, da es nur durch seinen moralischen Idealismus allgemein-menschlich wirken wollte. Die politisch-weltanschauliche Auseinandersetzung des Bürgertums mit den historisch gegebenen Mächten, also mit der Aristokratie, trat in dem Maße in den Vordergrund, in dem sich das bürgerliche Schauspiel von Gottscheds abstraktem Moralismus befreite und realistischer wurde. Diese Auseinandersetzung begann mit *Emilia Galotti* und wurde im Sturm und Drang zum eigentlichen Thema. Die Stürmer und Dränger begründeten die Tragik des Bürgers in seiner sozialen Existenz, und indem sie das taten, führten sie ihn (zumindest literarisch) aus seiner Privatexistenz heraus in die politische Konfrontation mit der herrschenden Ordnung.

Zur gleichen Zeit konkretisierten und aktualisierten die Autoren deutscher Familiengemälde die Existenz des Bürgers auf andere Weise. Sie brachten den bürgerlichen Alltag bis in kleinste Einzelheiten hinein auf die Bühne und verliehen dem Bürger dadurch dramatische Ehren, daß sie ihn als heldenhaften Hausvater, Kaufmann oder Beamten verklärten, der sich und die Seinen glücklich durch die Klippen der bürgerlichen Privat-

existenz steuerte. Bei diesen Familiengemälden, die Hegel in seiner *Ästhetik* als "Mitteldinge zwischen Tragödie und Komödie" bezeichnete, handelte es sich "gewöhnlich (...) um Geld und Gut, Standesunterschiede, unglückliche Liebschaften, innere Schlechtigkeiten in kleineren Kreisen und Verhältnissen und dergleichen mehr, überhaupt um das, was wir auch sonst schon täglich vor Augen haben, nur mit dem Unterschiede, daß in solchen moralischen Stücken die Tugend und Pflicht den Sieg davon trägt und das Laster beschämt und bestraft, oder zur Reue bewegt wird, so daß die Versöhnung nur in diesem moralischen Ende liegen soll, das alles gut macht."<sup>1)</sup>

Anders als die revolutionären Werke der bürgerlichen Familiendramatik, als Lessings *Emilia* und Schillers *Kabale und Liebe* oder seine *Räuber*, die Autoritäts- oder Standeskonflikte als gesellschaftliche Widersprüche freilegten, übten die Rührstücke von Schröder, Gotter, Großmann, Iffland u.a. geradezu in die bestehende Ordnung der Ständegesellschaft ein. Indem die patriarchalische Familie und die in ihr und durch sie propagierten bürgerlichen Werte wie Gehorsam, Fleiß und Sparsamkeit zum Gegenstand der dramatischen Handlung erhoben wurden, rückten die Rührstücke, so Horst Albert Glaser, "an die Stelle der autoritativen Ordnung der Ständegesellschaft (...) die der bürgerlichen Gesellschaft."<sup>2)</sup>

Während die 'Revolutions'-Stücke die Widersprüche im Binnenraum der bürgerlichen Privatsphäre nach Außen verlegten, und damit den Blick auf die antagonistische Gesellschaftsordnung

---

1) Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik. In: Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe hrsg. v. H. Glockner, Stuttgart 1964, Bd. 14, S. 575.

2) Horst Albert Glaser: Das bürgerliche Rührstück, Stuttgart 1969, S. 9.

freimachten, verlegten die Rührstücke diese Widersprüche nach Innen und versuchten sie in der Sphäre des bürgerlichen Privatlebens beizulegen. Das Rührstück wie das 'Revolutions'-Stück, die beide auf der Bühne der Spätaufklärung gefielen, waren somit die späten Folgen jener Inversionslogik, die der absolutistischen Trennung von Politik und Moral entsprungen war und die Koselleck als das eigentliche Bewegungsgesetz der bürgerlichen Aufklärung erkannt hat.

Das Rührstück als Eintrittskarte in die  
'bessere' Gesellschaft

Die revolutionären Schauspiele der Spätaufklärung waren hauptsächlich das Werk junger Dramatiker, die sich durch ihren Bildungsgang aus zum Teil sehr bedrückenden (klein)bürgerlichen Verhältnissen emporgearbeitet hatte. Dieser radikalen 'Vorhut' der bürgerlichen Emanzipationsbewegung diente das Theater als ein Instrument zur Herstellung einer gesellschaftskritischen Öffentlichkeit, deren Urteilen sie die bestehenden Verhältnisse unterwerfen sehen wollten.

Die deutschen Familiengemälde entstammten dagegen meist der Feder einer Generation von Schauspielern-Dichtern, die wie die Stürmer und Dränger nach 1740 geboren waren, deren Entwicklungsgang aber geradezu in entgegengesetzter Richtung verlief. Mit Schröder, Iffland und Kotzebue, den herausragenden Vertretern des neuen Genres, schwenkte das bürgerliche Schauspiel, das bei Lillo mit der Selbstdarstellung und ideologischen Selbstbesinnung des Bürgertums begonnen hatte und im kämpferisch-antifeudalen Drama des Sturm und Drang seinen Höhepunkt fand, wieder in die herrschende Sozialordnung ein.

Daß gerade die Praktiker des Theaters diese 'Tendenzwende' vollzogen, hatte nicht zuletzt seine Ursache in der noch immer ungesicherten gesellschaftlichen Stellung des Theaters und seiner Produzenten. Wenn Schauspieler-Dichter wie Schröder oder Iffland die theatralische Überhöhung des bürgerlichen Milieus betrieben, erhofften sie damit, für sich und ihresgleichen Zutritt zur bürgerlichen Gesellschaft zu erlangen, deren Türen für sie noch keineswegs offen standen.

Arthur Eloesser äußerte die nicht unberechtigte Vermutung, daß Iffland deshalb so nachhaltig die Verklärung des arbeitssamen und anständigen Bürgerlebens betrieb, weil er "sich vor seiner respektablen Familie wegen der Wahl eines unbürgerlichen noch wenig geachteten Berufes rehabilitieren mußte."<sup>1)</sup>

Zwar hatte sich seit Lessing und Ekhof das soziale Ansehen der Komödianten sichtlich verbessert, gesellschaftlich integriert aber waren sie noch nicht. Der Umgang mit Komödianten war noch unter dem Weimarer Theaterdirektor Goethe keineswegs selbstverständlich. Rückblickend erzählte der alte Goethe im Gespräch mit Eckermann: *"Ich suchte (...) den ganzen Stand (der Komödianten, A.S.) in der äußeren Achtung zu heben, indem ich die Besten und Hoffnungsvollsten in meine Kreise zog und dadurch der Welt zeigte, daß ich sie eines geselligen Verkehrs mit mir wert achtete."*<sup>2)</sup>

Iffland, dem als erster der endgültige Durchbruch zu bürgerlicher Reputation gelangte, vermochte es nur langsam und allmählich, sich dieses Ansehen zu erringen. Zu Beginn seiner *theatralischen Laufbahn* bildeten er und die anderen Mitglie-

---

1) Eloesser: a.a.O., S. 171 f.

2) Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe. Gespräch vom 22.3.1825, Leipzig o.J., S. 452.



der des Ensembles des Mannheimer Nationaltheaters eine Insel inmitten der bürgerlich-biedereren und der nach dem Wegzug des Kurfürsten Karl Theodor<sup>1)</sup> noch verbliebenen aristokratischen Gesellschaft. Erst über Vorstellungen in adeligen Privatzirkeln bahnten sich langsam persönliche Beziehungen zwischen Mannheimer Adel und den Schauspielern an. Auf dem Umwege über die Aristokratie näherte sich dann allmählich das Bürgertum den Schauspielern, denen es anfangs noch skeptischer gegenüberstand als den ausländischen Akteuren des abgewanderten Hoftheaters.

Als jedoch das Eis einmal gebrochen war, konnten Iffland und eine Reihe anderer Schauspieler offen und herzlich die Gastfreundschaft bürgerlicher Kreise genießen. In seiner Autobiographie erinnerte sich Iffland an die herzliche Aufnahme, die ihm die Mannheimer bereiteten, nachdem die Vorurteile abgelegt waren: *"Ach! indem ich dieses niederschreibe, steht die Vergangenheit dicht vor mir. Unbeschreibliche Wehmuth erfüllt mich, und ich weiß nicht, wie ich bey so viel herzlichen Erinnerungen es dahin bringen soll, nur das zu sagen, was hierher gehören könnte. Treuherzigkeit, Biedersinn, Gastfreundlichkeit, Nachsicht und Wohlwollen ist in diesem Geschlecht (der Mannheimer, A.S.) ein theures Heiligthum. Hier habe ich schöne Tage gelebt! Die gefälligste Sitte, neben aller bürgerlichen Herzlichkeit, bewohnte die fruchtbaren Täler, in denen ich einst mein Leben zu enden dachte."*<sup>2)</sup>

---

1) Nach dem Tod Maximilians III fiel Bayern an den Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz, den Stifter des Mannheimer Nationaltheaters. Nach Karl Theodors Übersiedlung nach München begann aber erst die große Mannheimer Zeit unter dem Intendanten Wolfgang Heribert von Dalberg.

2) Iffland: a.a.O., S. 57 f.

In Gotha hingegen, wo Iffland am Anfang seiner Schauspielerlaufbahn an einem Sonntag mit Kollegen im freien Felde campierte, machten der Pfarrer und seine Familie, die auf ihrem Spaziergang daherkamen, einen großen Bogen um die versammelten Komödianten.

### 'Der Kaufmann von London' als Rührstück

Die moralgesättigten, in den frühaufklärerischen Dualismus von Tugend und Laster zurückgefallenen Rührstücke ermöglichten es dem Bürgertum, das zu Zeiten Schillers und Ifflands immer philiströser wurde, sich endgültig mit dem so lange geächteten Stand der Komödianten zu versöhnen. In den Familiengemälden von Schröder und Iffland schwelgte dieses Bürgertum geradezu in theatralischer Selbstbespiegelung. Die typischen Figuren der Rührstücke, meist aufbegehrende und im Ausbruch aus der bürgerlichen Welt ihr Glück suchende Söhne und besonnene, verstandesmäßige, doch der Rührung und Einsicht nicht verschlossene Väter, ließen jeden im Parterre sofort erkennen, hier werde seine eigene Rolle gespielt. Die eben in den Bürgerrang erhobenen Schauspieler konnten sich zugleich selbst darin spielen, veranschaulichten sie doch die gerade erreichten, auf Reputation bedachten Bürgerideale.

Freilich waren diese Ideale nur noch entfernt verwandt mit jenen der 'heroischen' Phase der bürgerlichen Emanzipationsbewegung, die Lillo und Lessing theatralisch verkündet hatten. Wie gemildert, ja verdünnt im Rührstück die bei Lillo so standesbewußte Gesinnung des Bürgertums wiederkehrte, macht die Bühnenbearbeitung des *London merchant* deutlich, die Schröder 1778 unternommen hat.

Während die ersten deutschen Übertragungen der Geschichte des verführten und zum Mord an seinem reichen Onkel getriebenen Handlungsgehilfen George Barnwell die englische Vorlage getreu mit *Der Kaufmann von London* übersetzten und damit der Intention des Autors folgten, schon im Titel das Selbstbewußtsein des zu dramatischer Würde gelangten dritten Standes zu repräsentieren, gab Schröder seiner Bearbeitung die bezeichnende Überschrift: *Die Gefahren der Verführung*. Implizierte der Titel des englischen Originals die gesellschaftliche und somit öffentliche Relevanz der Vorgänge im Hause des Kaufmanns Thorowgood, so hat Schröder die Ereignisse um den verführten Adolph Millhof - seinen Barnwell - wieder in den Privatzirkel der Familie zurückverlegt. Weitete Lillo die Verfehlung Barnwells zum Kriminalfall, einer prinzipiell öffentlichen Angelegenheit, so verengte Schröder den 'Fall' des Kaufmannslehrling Adolph zum Ausrutscher eines verblendeten, am Schluß aber doch auf den rechten Weg gebrachten Bürgersohns. Endete Lillos bürgerliches Lehrstück tragisch mit dem Galgen für die kaltschnäuzige Kurtisane Milwood und den ihr verfallenen Barnwell, so bog Schröder die Katastrophe ab, indem er den verirrten Adolph in letzter Sekunde zur Besinnung kommen ließ.

In dem Moment, als die böse Verführerin Lina den ihr hörigen Adolph zum Mord an seinem reichen Onkel anstiften will, erkennt der "*vom rasenden Feuer der Leidenschaften*"<sup>1)</sup> Verblendete plötzlich seine Verfehlung und kehrt reumütig in den Schoß der Familie zurück. Die Tragödie findet nicht statt. Die lasterhafte Verführerin erhält ihre gerechte Strafe, der geläuterte und zum Pfade der Tugend zurückgekehrte Bürgersohn

---

<sup>1)</sup> Schröder: *Die Gefahren der Verführung* (V,13), dramatische Werke Bd. 1, a.a.O., S. 196.

findet seine wahre Liebe in den Armen der biedereren Kaufmannstochter Constanzia und Paul Millhof, der reiche Onkel und Vormund des beinahe zum Mörder gewordenen Adolph kann sich von der Bühne mit den Worten verabschieden: *"Und dann zu Bette, Kinder! Der Schrecken ist mir doch ein bischen in die Glieder geschlagen. Aber morgen, morgen wollen wir einen Jubeltag halten, daß Gott die Gefahren der Verführung so glücklich abgewandt."*<sup>1)</sup>

Schröders um die gesellschaftliche Dimension des *London merchant* beraubte und auf das Maß eines Familienkonflikts reduzierte Bearbeitung zog, wie die meisten seiner rührenden Familiengemälde, das philiströse Bürgertum außerordentlich an. Schröder vermochte es, von der Bühne herab ein Gefühl der Behaglichkeit, ja eine Intimität zu verbreiten, die die Schranke zwischen Rampe und Parterre scheinbar verschwinden ließ. Damit hatte nach einem Wort Eloessers "das bürgerliche Drama (...) den Boden, nach dem es hinstrebte, erreicht. Die Welt des Theaters erhebt sich um keinen Zoll mehr über die Welt des Publikums. Hier findet der Pfahlbürger seine Schmerzen und seine Freuden wieder, hier werden seine Angelegenheiten als die wichtigsten behandelt. Hier werden ihm Vorschriften gegeben, wie er sich in seiner kleinen Welt zu bewegen hat. Verwirrungen werden ihm mit warnendem Finger gezeigt, seine Pflichten in belehrendem Tone gewiesen, und er verläßt das Theater mit der Überzeugung, daß der Gerechte in der besten aller Welten nie unbelohnt leidet, daß seine stille Tugend ihn zur Glückseligkeit führt."<sup>2)</sup>

---

1) ebd.: S. 198.

2) Eloesser: a.a.O., S. 57 f.

'Dialektik der Aufklärung' in der Schauspielentwicklung

Die Trivialdramatik der Spätaufklärung, deren Sinn sich darin erschöpfte, das 'saturierte' Bürgertum im Festgewand seiner tugendhaften Gesinnung und seiner 'vorbildlichen' Lebensführung auf die Bühne zu stellen, war ein Ergebnis der Funktionalisierung von Literatur und Theater, die Wolff, Gottsched und die Schweizer Bodmer und Breitinger betrieben hatten. Diese von großbürgerlichen Aufklärern in der Frühaufklärung begonnene Indienstnahme des Schauspiels zur moralisch-habituellen Aufrüstung des *großen Haufens* gehorchte der Notwendigkeit, die aufsteigende bürgerliche Klasse sozial und kulturell zu befestigen. Das Theater diente in diesem Prozeß als Medium zur Erziehung und Bewußtseinsbildung des Bürgers. Diese von außen an das Theater herangetragene Aufgabe korrespondierte mit der Notwendigkeit der beruflichen Selbstbehauptung der Komödianten, deren Emanzipationskampf den des Bürgertums flankierte. Mit dem Rührstück der Spätaufklärung war dann der Kulminationspunkt der Instrumentalisierung des Theaters erreicht: das Theater als Überbringer von moralischen Botschaften hatte jetzt, da das Bürgertum endgültig die Bühne erobert hatte und die Schauspieler bürgerliche Reputation erlangt hatten, nur noch eine affirmative Funktion. Es sollte lediglich das Weltbild und die nach diesem Weltbild eingerichtete Lebensführung von der Bühne herab bestätigen.

Lag im Ansatz des bürgerlichen Schauspiels ein emanzipatorisches Moment, weil es von der Möglichkeit der Aufhebung der Standesunterschiede ausging, die die sozialkritische Dramatik des Sturm und Drang dann radikal einklagte, so wurde dieses

Moment im Rührstück endgültig aufgegeben. Zwar nahm auch Iffland den Standeskonflikt in seinen Schauspielen, z.B. im *Verbrechen aus Ehrsucht*, als Ausgangspunkt dramatischer Verwicklung, der soziale Protest aber wurde zugunsten eines sozialen Ausgleichs zurückgenommen, eines Ausgleichs freilich im bürgerlichen (meist ökonomischen) Interesse. Die bei Lessing noch allgemein menschlichen Belange des Bürgers offenbarten sich jetzt als die besonderen des dritten Standes, die gleichwohl noch immer als die allgemeinen deklariert wurden. Die Schauspielentwicklung der Aufklärung vom bürgerlichen Trauerspiel zum rührenden Familiengemälde ist damit auch jener Problematik einbeschrieben, die Horkheimer und Adorno als *Dialektik der Aufklärung* bezeichnet haben. Das Modell von der 'Selbstbehauptung als Selbstverleugnung', das Horkheimer und Adorno bei Odysseus, dem Urbild des bürgerlichen Subjekts, erstmals vorfanden und das sie als konstitutiv für Aufklärung überhaupt bestimmten<sup>1)</sup>, läßt sich auch auf den Prozeß der Herausbildung des bürgerlichen Schauspiels anwenden. Die Selbstbehauptung des Bürgers als *dramatis persona* geschah gleichfalls als Selbstverleugnung. Nicht als Bürger, also als Repräsentant eines bestimmten gesellschaftlichen Standes, sondern als Mensch, also als Anwalt der Allgemeinheit, mußte er auftreten, um Eingang ins Trauerspiel zu finden. Danach freilich konnte der Bürger umso mehr als Anwalt in eigener Sache auftreten, was er im Rührstück der Spätaufklärung auch tat.

---

1) vgl. Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/M. 1981, S. 61 ff.



## Die Misere des dritten Standes

Die Theaterwirklichkeit der Spätaufklärung, deren herausragendes Merkmal in der Polarität zwischen bürgerlich-bieder und bürgerlich-revolutionär bestand, kann - wie Klaus R. Scherpe in seiner Deutung von Schillers *Räubern* schrieb - "als Exempel stehen für die deutsche Misere."<sup>1)</sup> Diese deutsche Misere, bzw. die Misere des deutschen Bürgertums, hat als einer der ersten der Freiherr Adolph von Knigge erkannt. Die französische Revolution vor Augen schrieb Knigge im *Schleswigschen Journal* von 1793:

*"Der, durch Zurücksetzung gekränkte tiers-état hat in Frankreich die Revolution bewürkt und den Volkshaufen getrieben; Woraus aber besteht bey uns größtentheils der tiers-état? Aus Fürsten-Dienern, Räten, Secretarien, Beamten, Officianten, Hof-Factorn, Livranten, Advocaten, Aerzten und der gleichen, die Alle, mehr oder weniger, von den Brosamen leben, welche von der Herrn Tischen fallen. In Staaten Aber, wo dies nicht also ist, wo zum Beyspiel reiche Negocianten, Capitalisten und Fabricanten den tiers-état ausmachen, herrscht entweder schon eine Art republicanischer Verfassung, wie namentlich in den nördlichen Reichsstädten, wo man kaum einen Begriff von Fürsten- und Adel-Druck hat; oder wenn solche reiche und vorsichtige Männer in despotischen Staaten leben; so werden sie sehr geschont und geschmeichelt. (...) Selbst aber in manchen Reichsstädten hat die größere und bedeutendere Anzahl der Bürger ein Interesse, die Fürsten-Regierungen fortdauern zu sehen. (...) Ein Mann mit einem Ordensbande ist ihnen kein Gegenstand des Widerwillens, son-*

---

<sup>1)</sup> Scherpe: Schillers Räuber. In: Schillers Dramen. Neue Interpretationen. Hrsg.: W. Hinderer, Stuttgart 1979, S. 14.

*dern der Speculation und dieser Vortheile wegen ertragen sie ganz gern hie und da ein bischen Uebermuth und Zurücksetzung von Seiten des Adels und der Patricier. Was sollte sie also bewogen haben, den Freiheits-Baum aufzupflanzen und die vornehmen Herrn, bey denen sie große Summen auf schönen Interessen stehen haben, zu Bettlern zu machen?"<sup>1)</sup>*

Knigges so brillante wie bissige Bestandsaufnahme dessen, was im Zeitalter der Französischen Revolution in Deutschland 'bürgerlich' war, verdeutlicht, daß die Masse des Bürgertums nicht das Publikum sein konnte, das sich der junge Schiller für seine als moralische Anstalt begründete Schaubühne erhoffte.

Die Repräsentanten des deutschen Bürgertums, die Beamten, Gelehrten und Administratoren, deren Arbeit an die lokalen Feudalinstitutionen gebunden war, in denen sie bestenfalls im Glauben an den aufgeklärten Absolutismus einem gemäßigten Reformismus Geltung zu verschaffen suchten, diese Bürger waren an einer radikalen, ja revolutionären Veränderung der bestehenden Verhältnisse nicht interessiert. In ihren Adern floß, wie Schiller anläßlich der Mannheimer Erstaufführung seines *Fiesko* an Reinwald schrieb, "kein römisches Blut."<sup>2)</sup>

---

<sup>1)</sup> Knigge: Ueber die Ursachen, warum wir vorerst in Teutschland wohl keine gefährliche politische Haupt-Revolution zu erwarten haben.  
In: Schleswigsches Journal 1793, Bd. 2, S. 284.

<sup>2)</sup> Schiller: "Den *Fiesko* verstand das Publikum nicht. Republikanische Freiheit ist hier zu Lande ein Schall ohne Bedeutung, ein leerer Name-in den Adern der Pfälzer fließt kein römisches Blut. Aber zu Berlin wurde er 14 mal innerhalb 3 Wochen gefordert und gespielt. Auch zu Frankfurt fand man Geschmack daran. Die Mannheimer sagen, das Stück wäre viel zu gelehrt für sie."  
Brief an Reinwald v. 5.5.1784. Nationalausgabe Bd. 23, Weimar 1956, S. 137.

*"Republikanische Freiheit ist hier zu Lande ein Schall ohne Bedeutung, ein leerer Name-"<sup>1)</sup>*.

Schon vor dem Mißerfolg des *Fiesko*, in dem Aufsatz *Über das gegenwärtige teutsche Theater* (1782), meldeten sich bei Schiller Zweifel am politisch-moralischen Einfluß, den die Bühne auf ihr bürgerliches Publikum auszuüben im Stande war.

*"So lang das Schauspiel weniger Schule als Zeitvertreib ist -mehr dazu gebraucht wird die eingährende Langeweile zu heben, unfreundliche Winternächte zu betrügen, und das grosse Heer unserer süßen Müssiggänger mit dem Schaume der Weisheit, dem Papiergeld der Empfindung, und galanten Zoten zu bereichern, so lange es mehr für die Toilette und die Schenke arbeitet: so lange mögen unsere Theaterschriftsteller der patriotischen Eitelkeit entsagen, Lehrer des Volks zu seyn. Bevor das Publikum für seine Bühne gebildet ist, dürfte wohl schwer die Bühne ihr Publikum bilden."*<sup>2)</sup>

Mit dieser Einschätzung war Schiller der Theaterwirklichkeit der Spätaufklärung weit näher gekommen als mit seinem idealistischen Konzept von der *Schaubühne als moralische(r) Anstalt*, von der aus die Menschlichkeit ständeübergreifend wirken sollte, ja wo die moralische Erziehung der gesamten Nation gelingen sollte, wo die Rührung über das menschliche Leid sogar in die Herzen der Fürsten dringen und eine Besserung der gesellschaftlichen Verhältnisse bewirken sollte.

---

1) ebd.

2) ders.: *Über das gegenwärtige teutsche Theater*, NA Bd. 20, S. 81 f.

## II. BEISPIEL MANNHEIM: SCHILLER UND IFFLAND

### Mannheim und das Nationaltheater

Das Mannheimer Nationaltheater, dessen künstlerischer und weltanschaulicher Horizont mit den Namen Dalberg, Iffland und Schiller umrissen ist, zeigt exemplarisch die Grenzen, innerhalb derer gegen Ende des 18. Jahrhunderts Aufklärung auf der Bühne möglich war. Hier offenbarte sich zum ersten mal deutlich die Dichotonie des bürgerlichen Schauspiels als Rühr- und als 'Revolutions'-Stück.

Mannheim, die Stätte dieses ersten dauerhaften Nationaltheaterunternehmens auf deutschem Boden, war wie Ludwigsburg, der Ort von Schillers Kindheit, eine neue, durch Fürstengunst gegründete und geförderte Stadt. Auch Mannheim war auf dem Reißbrett geplant. Erst 1720 hatte Kurfürst Karl Philipp von der Pfalz seinen Herrschersitz von Heidelberg nach Mannheim verlegt und die neue Residenz nach französischem Muster ausbauen lassen. Das weitläufige, auf französische Manier gebaute Schloß wurde in kurzer Zeit zum Mittelpunkt eines kultivierten höfischen Lebens, in dem besonders die Musik und das französische Theater gepflegt wurden. Eine Akademie der Wissenschaften wurde 1762 ins Leben gerufen, und 1775 die *Deutsche Gesellschaft*, die sich die Pflege der deutschen Sprache und Literatur zum Ziel gesetzt hatte und vor deren Mitgliedern Schiller 1784 sein Projekt von der *Schaubühne als moralische(r) Anstalt* vorstellte.

Seit 1742 residierte in Mannheim Kurfürst Karl Theodor, ein Altersgenosse Karl Eugens; er regierte die Kurpfalz so lange wie jener in Württemberg. Als in München mit Maximilian III die bisher regierende Linie der Wittelsbacher ausgestorben

war, avancierte Karl Theodor zum bayrischen Kurfürsten. Er mußte daher seinen Sitz in München nehmen und die Pfalz von dort aus regieren. Für die Stadt Mannheim war dieses dynastische Ereignis von schwerwiegender Bedeutung. Zwar ordnete Karl Theodor durch *Rescript* vom 1. September 1778 die Gründung eines Nationaltheaters an. *"Der höchste Endzweck dieser Nationaltheaterstiftung war: Entschädigung der Mannheimer Bürger und Einwohnerschaft für den Abgang des Hofes und der Geld verzehrenden zahlreichen Dienerschaft durch einen Circulationsfonds, welcher zum allgemeinen Vergnügen sowohl, als zur sittlichen Bildung des Publikums fortdienen sollte."*<sup>1)</sup>

Der ökonomische Niedergang und die Verödung des städtischen Lebens aber waren durch das neue Kulturinstitut nicht aufzuhalten. Iffland schilderte in seiner Autobiographie anschaulich die Tristesse, in die Mannheim nach dem Wegzug des Kurfürsten verfiel. *"Gegen Anfang des Jahres 1781 war es auffallend leer geworden. Man rechnete auf vier tausend Menschen, welche nach München gezogen waren. (...) Eine sichtbare Freudenlosigkeit war über die Stadt verbreitet; viele Gewerbe des Luxus standen still, mehrere gingen ein; von den Fabriken zu Frankenthal verlosch eine nach der andern; mehrere zur Ruhe gesetzte Hofdiener, welche dem Hofe nicht nach München folgen konnten oder mochten, schränkten sich sehr ein; Einschränkung war die allgemeine Losung."*<sup>2)</sup>

Im Bürgertum, das bisher 'von den Brosamen von der Herren Tische' gelebt hatte, *"verbreitete sich ein Geist des Kleinmuths, der Kleinlichkeit, welcher gegen alle Lebensfreude strebte."*<sup>3)</sup>

In diese Situation fiel die Geburtsstunde des Mannheimer Nationaltheaters.

---

1) Promemoria des Freiherrn von Dalberg an den Kurfürsten Maximilian von Bayern, zit. nach: Wilhelm Koffka: Iffland und Dalberg, Leipzig 1865, S. 4.

2) Iffland: a.a.O., S. 49.

3) ebd.

'Kabale' um Lessings Berufung

Mit der Gründung des Mannheimer Nationaltheaters - so hieß es von Beginn an, erst im Anfang des 19. Jahrhunderts wurde die Bezeichnung 'Hoftheater' hinzugefügt - folgte Karl Theodor dem Beispiel Josephs II, der das Wiener Burgtheater zum ersten deutschsprachigen Nationaltheater erhoben hatte. Unter den deutschen Regenten war nach Ifflands Worten der pfälzische Kurfürst *"der erste, welcher schon vor langen Jahren für Deutsche Literatur sich laut entschieden, sie unterstützt, geehrt hat. Er setzte sich aus eigenem Triebe in Verbindung mit Deutschen Dichtern. Einige haben sein Entgegenkommen so kalt aufgenommen, daß die Beharrlichkeit dieses Fürsten eben so für sein Herz, als für seinen Geist spricht."*<sup>1)</sup>

Einer derer, die sich anfangs für das Mannheimer Projekt erwärmten, dessen Interesse dann aber erkaltete, war Lessing. Prestigegründe mögen die Mannheimer bewogen haben, den weiterhin bekannten Lessing für ihr Theater zu gewinnen, doch höfische Kabale verhinderte seine Berufung. Der in dieser Angelegenheit federführende Minister von Hompesch versuchte Lessing, als dieser in Mannheim erschien, mit kleinlichem Wenn und Aber hinzuhalten. Dem Mannheimer Buchhändler Schwan, Schillers erstem Verleger, teilte Lessing darauf mit: *"Bei meinem Abschiede sahe es auch danach aus, daß dieses (Lessings Berufung, A.S.) gar bald geschehen könnte; doch der Brief, welchen ich neulich von dem Minister erhalten, ist wieder so weit aussehend, so um den Brei gehend, kurz, so ministerialisch, daß Sie wohl in Jahr und Tag keinen Brief von mir haben würden, wenn ich zuvor das Ende einer Sache abwarten wollte, die vielleicht nie bestimmt war, ein Ende zu haben."*<sup>2)</sup>

---

1) ebd.: S. 44.

2) Lessing: Brief an Schwan v. 24.3.1777, a.a.O., Bd. 20,1, S. 699.



Den Freiherrn von Hompesch, der gegen ihn *"als ein kleiner kriechender Minister (agierte)"*, ließ Lessing in der ihm eigenen Art *"die Wahrheit (...) noch hören."*<sup>1)</sup>

*"Ich darf Ew. Excellenz meine Antwort auf Dero Letztes vom 7. April nicht länger schuldig bleiben, da ich doch nur vergebens auf eine nähere Auskunft über die Seyler'sche Angelegenheit warte, welche vielleicht einiges Licht über meine eigene verbreiten könnte.*

*Wahrlich bedürfte ich auch eines solchen Lichts recht sehr, um weder gegen Ew. Excellenz ungerecht zu werden, noch mir den Vorwurf zuzuziehen, daß ich mich muthwillig durch Vorspiegelung und Intrigue als ein Kind behandeln lasse.*

*Denn nur einem Kinde, dem man ein gethanes Versprechen nicht gern halten möchte, drehet man das Wort im Munde um, um es glauben zu machen, daß es uns nunmehr ja selbst freiwillig von diesem Versprechen lossage. Das Kind fühlt das Unrecht wohl, allein weil es ein Kind ist, weiß es das Unrecht nicht auseinanderzusetzen.*

*Wenn mich denn aber Ew. Excellenz nur für kein solches Kind halten, so bin ich schon zufrieden."*<sup>2)</sup>

Diese Affäre verwies schon im Vorfeld der eigentlichen Nationaltheatergründung auf die Grenzen, die dem von fürstlicher Hand gestifteten Nationaltheater gesteckt waren. Der höfischen Kabale überdrüssig und der Sache gegenüber skeptisch, begrub Lessing für sich das Mannheimer Projekt mit einem Rat an den Maler Müller, der gleichfalls in dieser Angelegenheit engagiert war: *"Lernen Sie das Wort der Großen für das halten, was es ist."*<sup>3)</sup>

---

1) ders.: Brief an den Maler Müller v. 6.5.1777, ebd.: S. 708.

2) ders.: Brief an den Freiherrn von Hompesch o.J., ebd.: S. 703.

3) ders.: Brief an den Maler Müller o.J., ebd.: S. 706.

Schiller, der einige Jahre später gewissermaßen an Lessings Stelle das Amt des Theaterdichters in Mannheim antrat, sollte dann schmerzlich erfahren, was von den Worten der Großen, besonders denen Dalbergs, zu halten war.

#### Der Intendant Dalberg

Seit dem 1. Oktober 1778 war der aus uraltem Rittergeschlecht stammende Reichsfreiherr Wolfgang Heribert von Dalberg mit der Leitung des Nationaltheaters betraut. Dalberg, für Schiller die Schlüsselfigur in Mannheim, ist in der Literatur nahezu durchgängig mit Lob überschüttet worden. Schon Iffland begeisterte sich für *"die rastlose Thätigkeit, womit der Freyherr von Dalberg sich der guten Sache der Kunst stets gewidmet hat."*<sup>1)</sup>

Wilhelm Koffka, der Chronist der *Geschichte der classischen Theaterzeit Mannheims*, glaubte gar *"eine besondere gütige Fügung des Schicksals darin zu erkennen (...), welches gerade damals in der Person Dalberg's alle jene Eigenthümlichkeiten vereint hatte, denen die nöthige Productionskraft für das neue und schwierige Beginnen innewohnte."*<sup>2)</sup> Devrient sah in Dalberg den idealen Intendanten, der *"in ebenso bescheidener, als liberaler Gesinnung (...) den Gesamtgeist, die künstlerische Intelligenz zum Leiter des Nationaltheaters (machte)."*<sup>3)</sup> Auch Kindermann pries Dalbergs *"Kunst des Regierens im Theaterbezirk"*, die darin bestand, *"daß er seine Meinung niemandem aufdrängt(e), sondern sie zur Diskussion stellt(e)."*<sup>4)</sup>

Weniger voll des Lobes, dafür aber die Person des Intendanten vermutlich treffender charakterisierend, ist die Beschreibung,

---

1) Iffland: a.a.O., S. 54 f.

2) Koffka: a.a.O., S. 9.

3) Devrient: a.a.O., S. 16.

4) Kindermann: Theatergeschichte der Goethezeit, a.a.O., S. 233.

die Otto Brahm in seiner Schillerbiographie gab. Brahm schrieb: "Stark lebt in Dalberg das Bewußtsein seiner Musterhaftigkeit und Unentbehrlichkeit; ohne Unterlaß ängstigt er mit dem Drohwort: Demission! die Schauspieler und selbst den Kurfürsten. Wie er das Intendantengehalt vornehm ausschlägt und mit einer koketten Uneigennützigkeit selbst seine Loge im Schauspielhause bezahlt, so bleibt er stets der Reichsfreiherr, der sich zu dem Bühnenvolk mit Bewußtsein herabläßt. Wohl hat er die Neigung, die Sachkenntnis der Schauspieler berathend heranzuziehen, aber überall behält er die eigentliche Entscheidung sich vor; er läßt die Künstler selbst einen Regisseur wählen, aber ausdrücklich ordnet er an, daß dieser nur 'so lang bei seiner Dienst-Verrichtung bleibt, als es die Intendace nach seinem Wohlverhalten für gut finden wird'. Nicht der bärbeißige Ton des praktischen Theater-Autokraten ist es, der hier vernommen wird, sondern ein vornehmer Mann spricht, der auf 'Wohlverhalten' sorgsam dringt. Auch als Autor, will sagen in seinen Bearbeitungen aus dem Englischen, fühlte Dalberg sich Cavalier, und Beck (ein Mannheimer Schauspieler, A.S.) sagte darum von ihm: 'er hält sich für sehr schwer in der Autorenwagschale, da er seine Titel mit hineinlegt'." <sup>1)</sup>

Dalberg war ein Hofmann, der nicht nur in einem ihm selbstverständlichen Standeshochmut lebte, sondern auch jede politische Rücksicht auf den Hof im Auge hatte. Sein Verhältnis zu Schiller ist nicht auf einen Nenner zu bringen. Mit der sorgfältigen und aufwendigen Aufführung der *Räuber* - der absoluten Schillerschen Uraufführung - hat er den Grundstein zum späteren Ruhm des Dichters gelegt. Als sich Schiller jedoch nach seiner Flucht aus Württemberg hoffnungsvoll an den Freiherrn v. Dalberg wandte, wich dieser kühl zurück. Wenn

---

<sup>1)</sup> Brahm: Schiller, Bd. 1, a.a.O., S. 279.

sich Schiller danach in der *Luise Millerin*, seinem zweiten 'Auftragswerk' als Theaterdichter, ingrimmig mit der kalten und perfiden Welt der Höfe auseinandersetzte, so mögen auch die Demütigungen, die er von diesem Hofmann hatte einstecken müssen, dazu beigetragen haben.

#### Ensemble, Theatergesetze und der Theaterrausschuß

Beim Amtsantritt hatte der Kurfürst Dalberg beauftragt, *"die Herstellung einer Teutschen Troupe bestens zu be-eifern."*<sup>1)</sup> Diese Aufgabe, die ja die Gründung eines ständigen, ortsgebundenen Ensembles bedeutete, war nicht einfach zu lösen. Dalberg nahm in dieser Angelegenheit zu dem Schauspieler Brandes Kontakt auf und teilte ihm brieflich seine Wünsche mit. *"Da die Theater-Einkünfte hier von dem gemeinen Beitrag des Publikums viel abhängen, so ist also zum Voraus zu setzen, daß die künftige ständige Schauspieler-Gesellschaft gleich anfangs mit solchen Subjecten besetzt sein müsse, die Leute von Geschmack in Ansehung ihrer Rollen befriedigen können. Eine zu zahlreiche Gesellschaft ist nicht nöthig, ja meistens zweckwidrig, da bei einer zu großen Menge von Schauspielern oft der wahre Verdienst unterdrückt wird, weil meist der mittelmäßigste Acteur cabalirt, um Hauptrollen zu spielen, und Unordnung stiftet."*<sup>2)</sup> Dalbergs Konzept, keine große und bekannte, sondern eine kleine, eher mittelmäßige, aber noch entwicklungsfähige Theatertruppe zu engagieren, sollte sich als weitsichtig und richtig erweisen.

Die Verhandlungen mit Brandes waren erfolgreich. Er ließ sich mit seiner Frau nach Mannheim verpflichten. Zudem versetzte ein glücklicher Umstand Dalberg in die Lage, mit einem Schlage ein junges eingespieltes Team engagieren zu können.

---

1) Anton Pichler: Chronik des großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim, Mannheim 1879, S. 36.

2) Koffka: a.a.O., S. 21.

Nach dem Tod Ekhofs, der als Vollendung seiner außerordentlichen Schauspielerkarriere das Hoftheater zu Gotha aufgebaut hatte, entließ Herzog Ernst II das gesamte Ensemble, weil *"eine gewisse Einförmigkeit, welche das Vergnügen stört(e)"*<sup>1)</sup>, die dortige Bühne in eine künstlerische Sackgasse geführt hatte. Dalberg ließ daraufhin rasch die verschiedensten vorführenden Schritte, u.a. durch den Dramatiker Gotter, unternehmen und reiste schließlich selbst nach Gotha mit dem Resultat, daß tatsächlich die wichtigsten Mitglieder des Ensembles, darunter Iffland, Boek, Beil, Beck, Frau Wallenstein und das Ehepaar Meyer für Mannheim gewonnen wurden. Zum geschäftsführenden Direktor ernannte der Intendant den Prinzipal Seyler. Damit war ein Ensemble, dessen Mitglieder sich schon lange kannten, für Mannheim gefunden. Theatergesetze, die Dalberg erließ und die er auch rigide zu handhaben wußte, sorgten für Ruhe und Ordnung in der Schauspielergesellschaft, denn Verstöße wurden mit empfindlichen Geldstrafen geahndet und führten im Falle der Frau Wallenstein sogar zur Entlassung.<sup>2)</sup> Für die Einsetzung eines Theaterausschusses, in dem theoretische und praktische Fragen der Schauspielkunst diskutiert wurden, ist Dalberg in der Theatergeschichtsschreibung immer wieder gelobt worden. Die Protokolle dieses Ausschusses sind erhalten und geben einen interessanten Einblick in das theatralische Weltbild, das sich in Mannheim allmählich entwickelte.

Iffland hat die Funktion dieses Gremiums mit wenigen Zeilen beschrieben. Der Ausschuß *"berathschlagte über Verbesserung des Theaters, brachte neue Stücke in Vorschlag, las Rezensionen über empfangene Schauspiele vor, empfing Lob oder Tadel*

---

1) Iffland: a.a.O., S. 37.

2) vgl. Schiller: Wallensteinischer Theaterkrieg, NA Bd. 22, S. 319 f.

*über bedeutende Vorstellungen von dem Intendanten selbst verfaßt, stimmte ab über eingegangene Vorstellungen, Klagen, Vorschläge, und es war jedermann, der nicht im Ausschusse war, verstattet, dahin zu kommen und seine Sache selbst zu führen. Die Beantwortungen der vorher aufgegebenen Kunstgegenstände wurden von jedem verlesen, die neue Aufgabe ähnlicher Gegenstände wurde vertheilt, und mit der Verlesung des Protokolls der vorherigen Sitzung geschlossen. Die Rezensionen wurden den übrigen Schauspielern von dem Intendanten versiegelt zugestellt. Freymüthige Widerlegung war nie versagt."*<sup>1)</sup>

Trotz des Rechts zur "freymüthigen" Meinungsäußerung war der Theaterausschuß nicht jene demokratische Institution, als die er vielfach in der Literatur dargestellt worden ist. Vielmehr handelte es sich um einen Diskussionszirkel mit wechselndem Vorsitz, den zwar die Schauspieler inne hatten. Er unterstand jedoch der Leitung des Intendanten, der auch den jeweils Vorsitzenden ernannte.

Mit dem Engagement eines Ensembles, dem Erlaß von Theatergesetzen und der Schaffung des Theaterausschusses hatte Dalberg die personellen und organisatorischen Voraussetzungen für den Anfang geschaffen. Ein Spielort, die Bühne des nach München abgezogenen Hoftheaters, war vorhanden, so daß die 'Mannheimer Entreprise' am 7. Oktober 1779 mit Bocks *Geschwind, ehe es jemand erfährt* (einer Goldonibearbeitung) eröffnet werden konnte.

---

<sup>1)</sup> Iffland: a.a.O., S. 54.



## Der 'Mannheimer Stil'

Unter den dramaturgischen Preisfragen, die Dalberg im Jahre 1784 im Theaterrausschuß stellte und deren beste Antwort mit einer goldenen 'Denkmünze' im Werte von 12 Dukaten prämiert wurde, fallen zwei besonders ins Auge.

- 1) *"Können französische Trauerspiele auf den deutschen Bühnen gefallen? Und wie müssen sie vorgestellt werden, wenn sie allgemeinen Beifall erhalten sollen?"*
- 2) *"Was ist Nationalschaubühne im eigentlichen Verstande? Wodurch kann ein Theater Nationalschaubühne werden? Und gibt es wirklich schon ein deutsches Theater, welches Nationalbühne genannt zu werden verdient?"<sup>1)</sup>*

Beide Preisfragen dienten der Klärung der eigenen Situation. Sie sollten das Terrain markieren, auf dem das Mannheimer Nationaltheater stand. Die Frage nach dem französischen Trauerspiel, das Gottsched vor nunmehr fünfzig Jahren für das Paradigma der Schauspielkunst schlechthin gehalten hatte und dessen Mustergültigkeit Lessing und - ihm folgend - die Stürmer und Dränger in Frage gestellt hatten, war in Mannheim noch immer nicht endgültig geklärt.

Im Gegenteil: gerade hier hatte sie eine besondere Aktualität, denn die Residenzstadt Mannheim war durch das höfische Leben und die geographische Nähe zu Frankreich stark von der französischen Kultur beeinflusst. Die Frage nach dem französischen Stil war also indirekt auch die nach dem eigenen, dem 'Mannheimer Stil'. Zudem machten nach Ifflands Worten noch immer *"Mangel deutscher Schauspiele, Gährung unbestimmten Geschmacks im Volk, Seltenheit deutscher selbständiger Schauspieler (...)* diese Frage sehr notwendig."<sup>2)</sup>

---

1) Schiller: Dramaturgische Preisfragen, NA Bd. 22, S. 321 f.  
2) Die dramaturgischen Fragen und ihre Beantwortung.  
Koffka: a.a.O., S. 471.

Trotz unterschiedlicher Beurteilung des Werts stimmten alle an Dalberg eingegangenen Antworten in ihrer - wenn auch verhaltenen - Ablehnung des französischen Paradigmas überein. Der Schauspieler Rennschüb erklärte: *"Das deutsche Gefühl ist nicht mehr an den gekünstelten, prächtigen, declamierenden Styl der französischen Trauerspiele gewöhnt; es begnügt sich nicht mehr mit Tiraden, es erkennt nicht mehr Grimassen für Ausdruck, es will den Schauspieler empfinden sehen, und dies ist in den französischen Trauerspielen fast nicht möglich."*<sup>1)</sup>

Iffland, der seinen Überlegungen das Bekenntnis vorausschickte, nie ein französisches Trauerspiel gesehen zu haben, glaubte gleichwohl, *"man könne den französischen Dichtern den Vorwurf machen, daß die Helden ihrer Trauerspiele oft ganz Franzosen, (aber) nichts von dem sind, was sie sein sollten. (...) Die Franzosen geben Vorstellungen, Die Deutschen Darstellungen. Ihre Gemälde der Leidenschaften sind prächtig; unsere wahr. Pracht ist Tünche, welche die Häßlichkeit versteckt, verderbende Leidenschaft -zum schönen Fehler macht. Wahrheit führt die Hand aufs Herz."*<sup>2)</sup>

Auch Beck, dem Dalberg für seine Antwort den vorgesehenen Preis zuerkannte, vertrat die Ansicht: *"Die Franzosen überschreiten ganz das Natürliche. Schon im gesellschaftlichen Leben wird man diesen Fehler in seinem ganzen Umfange gewahr; das aufrichtigste Compliment aus dem Herzen des rechtschaffenen Mannes ist ihnen zu schwach; es muß ausschweifende Schmeichelei sein, wenn es befriedigen soll, und jeder billige Tadel verwandelt sich in Gift der Verleumdung."*<sup>3)</sup>

---

1) ebd.: S. 476.

2) ebd.: S. 472 f.

3) ebd.: S. 483 ff.

Das französische Trauerspiel war nach Becks Meinung "seelenlos", das Spiel französischer Schauspieler "mechanisch", während deutsche "nach augenblicklichem Gefühl" agierten. "Dadurch gewinnt der Deutsche an Mannigfaltigkeit und Wahrheit, was jener durch Eleganz ohne Wahrheit nicht ersetzen kann. (...) Das Resultat geht demnach dahin: Deutsche Trauerspiele müssen auf der deutschen Bühne den Vorzug haben; alsdann folgen die so viel wie möglich unserer Bühne angepaßten englischen Trauerspiele; weil aber dennoch beides nicht hinreichend sein würde, sind uns immer die französischen Trauerspiele nicht ganz entbehrlich. Um sie vorzustellen, daß sie allgemein gefallen sollen, müssen unsere Schauspieler (...) in einen römisch- oder griechischen Helden einen deutschen Mann mit Würde ohne Prätension und allen Vorzügen des wirklich edelen Mannes mitbringen; (...) Kraft und Wahrheit im Ausdruck haben, ohne jene Verzerrungen der Franzosen, die nicht individualisieren können, ohne zu grimassieren, nicht weinen, ohne zu heulen, nicht zornig sein, ohne zu rasen."<sup>1)</sup>

Die einhellige Ablehnung des französischen Trauerspiels und die polemische Abgrenzung zur Darstellungsweise der Franzosen bedeuteten jedoch nicht, daß in Mannheim schon ein eigenständiger, gar 'nationaler' Stil gefunden war. Der von Kindermann als "würdevolle Mäßigung, bei aller Öffnung des Gefühlsventils" beschriebene 'Mannheimer Stil' mit seinen "Ansätzen zur Darstellung der Polarität von Verstand und Gefühl, von Zwiespalt und Gewißheit"<sup>2)</sup> entsprach kaum der Bühnenwirklichkeit. Dieser anhand der Selbstzeugnisse von Schauspielern rekonstruierte 'Stil' schwebt idealistisch über einer Bühnen-

---

1) ebd.

2) Kindermann: Theatergeschichte Europas IV, a.a.O., S. 699.

praxis, die Schiller weit realitätsnäher in seiner *Rheinischen Thalia* beschrieben hat. Sein *Repertorium des Mannheimer Nationaltheaters* macht deutlich, wie weit Mannheim in Wirklichkeit davon entfernt war, ein Nationaltheater zu sein. Das in der *Thalia* veröffentlichte "*Tagebuch über die Vorstellungen (...), welche vom Neujahr 1785 bis zum dritten des Lenzmonats*" gegeben wurden<sup>1)</sup>, zeigt, daß sich die Mannheimer Bühne hauptsächlich im Bereich der Trivialdramatik bewegte, engagierte bürgerliche Dramatik war kaum vertreten. Theaterstücke wie *Oda*, ein nach dem Urteil Schillers "*widriges unnatürliches Ding*"<sup>2)</sup> oder *Die väterliche Rache* und *Die Nebenbuhler* füllten das Repertoire. Als 'ernste' Dramen kamen in dieser Zeit einzig *Kabale und Liebe* und *Emilia Galotti* zur Aufführung.

Schillers Werk wurde jedoch keineswegs im Stile "würdevoller Mäßigung" in Szene gesetzt. Vielmehr sah sich der Autor genötigt, kritisch zu bemerken: "*Mad. Rennschüb spielte in der Rolle der Engländerin manches vortreflich, aber sie ist ihr nicht gewachsen. Dennoch würde Mad. Rennschüb eine der besten Schauspielerinnen seyn, wenn sie den Unterschied zwischen Affect und Geschrei, Weinen und Heulen, Schluchzen und Rührung immer in acht nehmen wollte. Herr Beil erfüllte die launigte Rolle des Musikus, soviel er wenigstens davon auswendig wußte.*"<sup>3)</sup>

Repertoire und Spielweise der Mannheimer entsprachen also kaum dem hohen Anspruch eines Nationaltheaters, das ja eine Pflegestätte nationaler Dramatik und Schauspielkunst sein sollte. Vielmehr überwog neben der radikalen Kunst Schillers die triviale Ifflands, wie überhaupt in der Spätaufklärung das engagierte bürgerliche Drama vom seichten Rührstück nahezu verdrängt wurde.

---

1) Schiller: *Repertorium des Mannheimer Nationaltheaters*, NA Bd. 22, S. 315 f.

2) ebd.

3) ebd.

## 'Hohe' und 'niedere' Dramatik

Eduard Devrient behauptet in seiner *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Schiller habe mit *Kabale und Liebe* "die Bresche gelegt, durch welche (Iffland, A.S.) mit all seinen schurkischen Kanzlern, Hofräten, Kammerjunkern, Amtsleuten usw hindurchzog." <sup>1)</sup>

Die Spielplanstatistik des Mannheimer Nationaltheaters gibt Devrient recht. Tatsächlich zogen durch das von Schiller geöffnete 'Tor' Rührstückautoren wie Iffland, Schröder, Gotter, Kotzebue und dominierten in der Folgezeit den Spielplan.

Zwischen 1779 und 1870 sind 1.800 Kotzebue-Aufführungen, 463 Iffland-Abende, 206 Schröder- und 183 Gotter-Inszenierungen verzeichnet. Dagegen wurden 486 Schiller-Abende, 181 Goethe-Vorstellungen und 146 Lessing-Aufführungen gegeben. <sup>2)</sup>

Ein ähnliches Zahlenverzeichnis ergibt sich auch für das Weimarer Hoftheater. Der Theaterleiter Goethe hat im Laufe von 26 Jahren bei einer Gesamtzahl von genau 600 Inszenierungen, Singspiele und Opern eingerechnet, nicht weniger als 88 Stücke von Kotzebue aufgeführt. Diese 600 Inszenierungen wurden in den 26 Jahren insgesamt 4.809 mal gespielt, davon entfielen allein 667 Vorstellungen auf Kotzebues Dramen. Mit 371 Aufführungen von 32 Stücken Ifflands ergibt das also nicht weniger als 1.038 Aufführungen beider Autoren. <sup>3)</sup> Damit unterschied sich auch unter Goethes Leitung der Spielplan des Weimarer Theaters nicht wesentlich von dem Mannheims oder anderer deutscher Bühnen, deren Repertoire gleichfalls Rühr- und Familienstücke füllten.

---

1) Devrient: a.a.O., S. 37.

2) vgl. Kindermann: Theatergeschichte der Goethezeit, a.a.O., S. 391.

3) vgl.: Chronologisches Verzeichnis der in Weimar aufgeführten Stücke. In: Carl A.H. Burkhardt: Das Repertoire des Weimarer Theaters unter Goethes Leitung, Hamburg/Leipzig 1891.

Das Nebeneinander von 'hoher' und 'niederer' Dramatik, das bis weit in das 19. Jahrhundert hinein für die Spielpläne deutscher Theater typisch war, dokumentiert die Janusköpfigkeit der Aufklärung auf der Bühne, von der schon die Rede war. Die Zweiteilung des bürgerlichen Schauspiels, die ja aus der doppelten Funktion des bürgerlichen Dramas entstanden war, den Mittelstand sowohl 'nach innen' moralisch-habituell zu befestigen als auch 'nach außen' politisch-sozial zur Geltung zu bringen, kam in Mannheim erstmals voll zum Tragen.

Mit Iffland und Schiller, den 'Säulen' des Mannheimer Nationaltheaters in seiner *classischen* Zeit, entfaltete sich unter Dalbergs Regiment diese Dichotomie des bürgerlichen Schauspiels als Rühr- und als 'Revolutions'-Stück in geradezu paradigmatischer Weise.

#### Schiller und Iffland als Anwälte des Bürgertums

Mit den *Räubern*, einem nach Meinung des Schiller-Biographen Peter Lahnstein "unausgegorene(n) Stück, von einem exaltierten Siebzehn-Achtzehnjährigen in Nachtstunden heimlich und hastig aufs Papier geworfen"<sup>1)</sup>, hatte sich der junge Schiller als rebellischer, ja revolutionärer Poet in Mannheim eingeführt. Trotz einer von Dalberg befohlenen Entschärfung zeitigten *Die Räuber* ihre aufrührerische Wirkung<sup>2)</sup> und behielten sie

---

<sup>1)</sup> Peter Lahnstein: Schillers Leben, München 1981, S. 94.

<sup>2)</sup> Anton Pichler zitiert in seiner *Chronik des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters* einen Zeugen der Uraufführung der *Räuber*: "Das Theater glich einem Irrenhaus, rollende Augen, geballte Fäuste, stampfende Füße, heisere Aufschreie im Zuschauerraum! Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme, Frauen wankten, einer Ohnmacht nahe, zur Tür. Es war eine allgemeine Auflösung wie im Chaos, aus deßen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht." Pichler: a.a.O., S. 67 f.



über zwei Jahrhunderte, wie etwa die *Räuber*-Inszenierungen von Piscator<sup>1)</sup> oder Karge/Langhoff<sup>2)</sup> bewiesen haben.

In seinem zweiten Schauspiel, dem *Fiesko*, einem *republikanischen Trauerspiel*, erwies sich der inzwischen zum Theaterdichter avancierte Schiller als politischer Denker, der jenseits aller Sturm und Drang Gebärde in der Lage war, politisch so Brisantes wie das Verhältnis von Freiheit und Subordination, von Gesetz und Willkür, von Widerstand und Tyrannenmord auf die Bühne zu bringen. Im Kostüm der italienischen Renaissance machte Schiller die feudalabsolutistischen Verhältnisse zum Thema, die seinen Zeitgenossen, zumal in Ludwigsburg und Mannheim, täglich erfahrbar waren. Das Mannheimer Publikum aber konnte (oder wollte?) den *Fiesko* nicht verstehen.<sup>3)</sup> In der *Luise Millerin*, seinem zweiten Auftragswerk als Theaterdichter, machte sich Schiller direkt zum Anwalt des dritten Standes. Diesmal freilich erkannte das pfälzische Bürgertum; "tua res agitur".<sup>4)</sup>

- 
- 1) Piscator inszenierte *Die Räuber* als Gastregisseur am Staatlichen Schauspielhaus Berlin. Die Premiere fand am 12.9.1926 statt. In der Bearbeitung Piscators stand die Geschichte des Räubers Moor Modell für die russische Oktoberrevolution.
  - 2) Unter der Regie von Matthias Langhoff und Manfred Karge fand 1971 an der Volksbühne Berlin(Ost) eine Aufsehen erregende Aufführung der *Räuber* statt. Zum Streit über diese Inszenierung, die die traditionelle 'Erbe'-Pflege in der DDR gehörig provozierte, vgl.: Dialog über 'Die Räuber'. Notiert, ausgewertet und bearbeitet von Peter Ulrich. In: Theater der Zeit 27 (1972), H. 3, S. 5-10; Dialog über 'Die Räuber' in der Volksbühne. In: Mitteilungen der deutschen Akademie der Künste 10 (1972), Nr. 1, S. 2-11.
  - 3) vgl. Anm. S. 241.
  - 4) Kindermann: a.a.O., S. 79.

Die Sache des Bürgertums wollte auch Iffland vertreten, als er sein erstes Drama schrieb. Eine Aufführung der Oper *Alceste* von Wieland und Schweitzer gab hierfür den Anstoß. Von diesem Theatererlebnis "stürmisch" erregt, suchte sich Iffland "der leidenschaftlichen Gefühle (zu) entladen, die (ihn) so unerklärbar ergriffen hatten." So entstand '*Albert von Thurneisen*', ein Originalschauspiel in vier Akten. Ifflands erstes Drama gehört zu den zahlreichen Soldatenstücken, die in Anlehnung an *Minna von Barnhelm* und Merciers *Le Deserteur* entstanden sind. Bereits in diesem Stück standen Familienprobleme im Mittelpunkt, das Militärwesen war lediglich ein wirksames Kostüm und geeignetes Milieu, das Iffland benutzte, um die Handlung zu straffen und die Konflikte zuzuspitzen. Über die Aufführung seines dramatischen Erstlings schrieb der Autor: "*Die erste Vorstellung davon wurde mit Nachsicht, mit Freundschaft, mit Wärme aufgenommen. Die schöne Wirkung, viele Menschen für Seelenleiden und Menschenschicksale erwärmt, laut und herzlich erklärt zu sehen, riß mich hin, machte mich unaussprechlich glücklich. So entstand der Vorsatz, mehrere bürgerliche Verhältnisse nach und nach dramatisch zu behandeln.*"<sup>1)</sup>

Der Erfolg des *Albert von Thurneisen* war nur ein der Person des Verfassers, nicht dem Wert des Stücks gezollter, eine Erscheinung, die sich bei der noch in dem selben Jahr, im September 1781 nachfolgenden zweiten Arbeit *Wilhelm von Schenk* wiederholte. Als jedoch 1784 knapp nacheinander *Verbrechen aus Ehrsucht*, Ifflands drittes Werk, und *Kabale und Liebe* in Mannheim erstaufgeführt wurden, war der Durchbruch gelungen. Beide, Ifflands bürgerliches 'Familiengemälde' und Schillers bürgerliches Trauerspiel, machten "Epoche" in Mannheim.<sup>1)</sup> Zusammen stehen sie exemplarisch für die Janusköpfigkeit des bürgerlichen Schauspiels in der Spätaufklärung, und wenn irgendwo das Prinzip des 'pars pro toto' gilt, dann hier.

---

1) Iffland: a.a.O., S. 52.

2) Protocolle des Mannheimer Theaterausschusses, Koffka: a.a.O., S. 362.

### III. 'VERBRECHEN AUS EHRSUCHT' UND 'KABALE UND LIEBE'

---

#### Die Mannheimer Erstaufführungen

Die Aufführungen von *Verbrechen aus Ehrsucht und Kabale und Liebe* im Frühjahr 1784 wirkten sensationell und bescherten dem Mannheimer Nationaltheater einen außerordentlichen Erfolg, den es freilich dringend benötigte, denn ein langweiliger Spielplan hatte in der Wintersaison 83/84 das Publikum vertrieben und jetzt mußte man dringend "*dem kassenwidrigen Winter begegnen.*"<sup>1)</sup> Ifflands Drama wurde am 9. März zum ersten Mal gegeben und - so der Autor - "*mit inniger Theilnahme empfangen. (...) Mehr als tausend Menschen nach und nach zu Einem Zwecke gestimmt, in Thränen des Wohlwollens für eine gute Sache, allmählich in unwillkürlichen Ausrufungen, endlich schwärmerisch in dem lauten Ausruf, der es bestätigt, daß jedes schöne Gefühl in ihnen erregt sey, zu erblicken - das ist ein herzerhebendes Gefühl. Die meisten Menschen verlassen mit innigem Wohlwollen die Versammlung, bringen es mit sich in ihren häuslichen Zirkel und verbreiten es auf ihre Angehörigen. Lange noch tönt die Stimmung nach, welche sie in den dicht gedrängten Reihen empfangen haben, und schon vertönt, wird, wenn auch später ähnliche Gefühle an dieser Saite vorüber ziehen, diese nun leichter ergriffen, und antwortet in vollerm Klange.*"<sup>2)</sup> Dalberg feierte Ifflands Schauspiel enthusiastisch als den Beginn einer neuen Epoche des Theaters, und von dem überragenden Erfolg des Stücks begeistert, veranlaßte er die *Deutsche Gesellschaft in Mannheim*, dem Verfasser eine goldene 'Denkmünze' im Wert von 25 Dukaten zu übersenden. Im Theaterausschuß lobte der Intendant das so erfolgreiche 'Familien-

---

1) Iffland: Einige Bemerkungen über die hiesige Bühne von Anfang des Decembers 1783 bis April 1784. In: Koffka, a.a.O., S. 369.

2) ders.: *Theatralische Laufbahn*, a.a.O., S. 55.

gemälde' als *"wahre große Frescomalerei; herrlich gewählte Situationen, edle Simplicität im Plan; Wahrheit in Sprache und Ausdruck; reine Moral, fern von Localanspielungen, Satyren und bitterer Kritik."*<sup>1)</sup>

Schillers *Luise Millerin*, die am 15. April unter dem von Iffland kreierten zugkräftigen Titel *Kabale und Liebe* in Mannheim erstaufgeführt wurde<sup>2)</sup>, war hingegen alles andere als frei von *Localanspielungen* und *bitterer Kritik*. Schon vor der Premiere hatte Schiller den Intendanten darauf hingewiesen: *"Außer der Vielfältigkeit der Charaktere und der Verwicklung der Handlung, der vielleicht allzufreien Satyre, und Verspottung einer vornehmen Narren- und Schurkenart hat dieses Trauerspiel auch diesen Mangel, daß komisches mit tragischem, Laune mit Schrecken wechselt, und, obschon die Entwicklung tragisch genug ist, doch einige lustige Charaktere und Situationen hervorragen."*<sup>3)</sup>

---

1) Kritik des Herrn von Dalberg: Verbrechen aus Ehrsucht. In: Koffka, a.a.O., S. 362.

2) Die Mannheimer Aufführung von *Kabale und Liebe* stellte nicht die Uraufführung dar, denn die Grossmannsche Truppe in Frankfurt/M. war dem Nationaltheater um zwei Tage zuvorgekommen. Der Dichter war jedoch bei der Uraufführung nicht anwesend. Goethes Mutter erwähnte Grossmanns Inszenierung in einem Brief an Fritz von Stein vom 11. April 1784: *"Uebermorgen geht unser Schauspiel wieder an, und zwar wird ein ganz neues Stück gegeben, Kabale und Liebe von Schiller, dem Verfasser der Räuber. - Alles verlangt darauf und es wird sehr voll werden."* NA Bd. 5, S. 196.

3) Schiller: Brief an Dalberg vom 3. April 1784: ebd.: S. 194.

Trotz oder gerade wegen der *Localanspielungen*<sup>1)</sup> und der bitteren Kritik wurde *Kabale und Liebe* vom Mannheimer Publikum begeistert aufgenommen. Andreas Streicher, Schillers Gefährte auf der Flucht von Stuttgart, saß in der Premiere neben dem Dichter. Streicher hat seinen Eindruck von diesem Theatererlebnis aufgeschrieben: "*Der zweite Akt wurde sehr lebhaft und vorzüglich der Schluß desselben mit so vielem Feuer und ergreifender Wahrheit dargestellt, daß, nachdem der Vorhang schon niedergelassen war, alle Zuschauer auf eine damals ganz ungewöhnliche Weise sich erhoben und in ein stürmisches, einmütiges Beifallrufen und Klatschen ausbrachen. Der Dichter wurde so sehr davon überrascht, daß er aufstand und sich gegen das Publikum verbeugte. In seinen Mienen, in der edlen, stolzen Haltung zeigte sich das Bewußtsein, sich selbst genug getan zu haben, sowie die Zufriedenheit darüber, daß seine Verdienste anerkannt und mit Auszeichnung beehrt würden.*"<sup>2)</sup>

Trotz dieses Erfolgs wurde *Kabale und Liebe* bis zum Jahre 1795 nur sieben Mal in Mannheim wiederholt. Für Schiller ging jetzt die Zeit als Mannheimer Theaterdichter zu Ende, nachdem der Intendant, der seine ersten drei Bühnenwerke aufgeführt hatte, aus der *Schaubühnen-Rede* in der *Deutschen Gesellschaft* und aus dem Erfolg der *Luise Millerin* entnommen hatte, daß hier mit den Mitteln des Theaters ein lauter, ja revolutionärer Aufruf zum Handeln gegeben worden war. Zudem

- 
- 1) Otto Brahm hat in seinem Schiller-Buch minutiös dargelegt, welche Personen aus Schillers Stuttgarter Kreis in *Kabale und Liebe* Eingang gefunden haben.  
vgl. Brahm: a.a.O., S. 313 f.
- 2) Andreas Streicher: Schillers Flucht von Stuttgart, Stuttgart 1959, S. 195.

stand Schiller als Theaterdichter Iffland im Wege, dessen 3. Schauspiel in den Augen des Mannheimer Publikums *Kabale und Liebe* erfolgreich Konkurrenz machte.<sup>1)</sup>

### 'Verbrechen aus Ehrsucht'

In *Verbrechen aus Ehrsucht*<sup>2)</sup> hat Iffland die Welt ins Bild gesetzt, in der fast alle seine folgenden Dramen spielen sollten. *Der Kaufmann von London*, das Urbild des bürgerlichen Trauerspiels, und Schröders rührselige Lillo-Adaption *Die Gefahren der Verführung* lieferten den Stoff, aus dem das Schauspiel vom gefallenem, nach langen Irrwegen aber dann doch geläuterten Helden Eduard Ruhberg zusammengeschweißt ist. Die dramatische Handlung vom 'Fall' dieses nach Höherem strebenden Bürgersohns ist leicht und eingängig konstruiert.

Eduard Ruhberg, ein begabter junger Mann, wird von Ehrgeiz und Liebe getrieben, um eine reiche adelige Dame, Fräulein von Kannenstein, zu werben. Er verschleudert dabei das Vermögen seiner Familie und stürzt sich in Schulden, um in der

---

1) Die Art und Weise, wie man sich des Theaterdichters Schiller zu entledigen suchte, wirft ein bezeichnendes Licht auf Iffland. Im August des Jahres 1784 wurde in Abwesenheit Dalbergs am Mannheimer Nationaltheater die Posse *Der schwarze Mann* von Friedrich Wilhelm Gotter gegeben. In dieser Posse, die den Sturm und Drang lächerlich zu machen versuchte, wurde ein Dichter mit Namen Flickwort verspottet. Iffland spielte den Flickwort, und zwar so, daß jeder erkennen konnte, daß in Wirklichkeit Schiller gemeint war. Schon Karl Philipp Moritz hat das Imitationstalent seines Mitschülers Iffland erwähnt: "(Er) konnte alle Arten von Lächerlichkeiten in der vollkommensten Nachahmung darstellen. (...) Jedermann fürchtete sich daher von (I)ffland, weil er jedermann, sobald er nur wollte, lächerlich machen konnte." (Moritz: Anton Reiser, a.a.O., S. 158). Bei der Verspottung Schillers auf offener Bühne dürfte es sich jedoch kaum um einen Rückfall in Jugendstreiche gehandelt haben.

2) Verbrechen aus Ehrsucht wird im folgenden nach der Ausgabe August Wilhelm Iffland: *Theatralische Werke*, 5. Bd., Leipzig 1859, unter Angabe von Akt und Szene zitiert.



Gesellschaft des Adels bestehen zu können. Seine Mutter, eine gebürtige Adelige, unterstützt ihn nach Kräften, weil sie hofft, durch diese Verbindung ihren gesellschaftlichen Rang zurückzugewinnen, während der bürgerlich gesinnte Vater mit Sorge den Weg seines Sohnes verfolgt, aber zu schwach ist, den eigenen Ansichten Geltung zu verschaffen. Von Ehrenschulden und Gläubigern bedrängt, vergreift sich Eduard an der Kasse seines Vaters, an öffentlichen Geldern, in der Hoffnung, damit das adelige Fräulein gewinnen und seine Familie durch die reiche Heirat in bessere Umstände versetzen zu können. Noch am gleichen Tage entdeckt Oberkommissär Ahlden, der Kassenrevisor, die Unterschlagung, Rentmeister Ruhberg erleidet einen Schlaganfall.

Die Wirkung dieser Entdeckung wird dadurch erhöht, daß Ahlden nicht als Revisor gekommen ist, sondern zugleich, um seinen Sohn, Sekretär Ahlden, mit Louise Ruhberg, der Schwester Eduards, zu verloben. Der Sekretär hatte dem Vater am Vormittag seine Neigung bekannt, war dabei jedoch auf Widerstand gestoßen, da der Oberkommissär eine Verbindung mit der Familie Ruhberg wegen des stadtbekannten Hochmuts der Mutter und Eduards unbürgerlichem Lebenswandel nicht gutheißen konnte. Zudem hatte er bereits eine andere Frau mit Vermögen und Verbindungen gewählt, die für die Karriere des Sohnes förderlich gewesen wäre, da er ihm nichts als ein schuldenfreies Haus hinterlassen konnte. Der junge Ahlden bekennt sich jedoch zu seiner Liebe und ist nicht bereit, den Wunsch des Vaters zu erfüllen, ja er kann es als ehrlicher Mann nicht, weil er Louise sein Wort gegeben hat, sie zu heiraten. Das ist für den Vater Grund genug, schweren Herzens seine Einwilligung zu geben. Er erklärt sich bereit, noch am gleichen Tag mit Rentmeister Ruhberg zu sprechen, bei dem er ohnedies eine Kassenrevision angesetzt hatte.

Zur gleichen Zeit hat der alte Ruhberg - von der Einsicht getrieben, wohin seine Schwäche die Familie geführt hat - Schritte eingeleitet, um dem drohenden Verfall seines Vermögens zu begegnen. Das Geld seiner Frau ist vollständig aufgebraucht, und zwar ausschließlich für ihre Bedürfnisse, wie er mit krämerhafter Gewissenhaftigkeit belegen kann. Von jetzt an muß die Familie von seinem Einkommen leben. Er eröffnet dies seiner Frau und verlangt, daß sie die Bediensteten entläßt. Außerdem soll ein kleineres Haus bezogen werden. Vor allem aber habe Eduard seinen Verkehr mit der adeligen Gesellschaft aufzugeben. Die Mutter sieht ein, daß Änderungen erforderlich sind, bittet aber um Aufschub, weil sie noch immer auf die Hochzeit mit dem Fräulein von Kannenstein hofft. Sie muß schließlich zugeben, daß Louise gut tut, die Werbung des Sekretärs Ahlden anzunehmen, die sie zunächst als eine Mesalliance abgelehnt hat. Sekretär Ahlden kommt ins Ruhbergsche Haus, wirbt um Louise, er wird von dem Rentmeister über die Vermögensverhältnisse der Familie aufgeklärt und erfährt, daß die Tochter keine Mitgift erhalten soll, bleibt aber bei seinem Antrag und wird gerührt als Schwiegersohn aufgenommen.

In dieser Situation besucht Oberkommissär Ahlden die Familie, um auch seine Einwilligung zu geben und bei der Gelegenheit gleich die Kasse zu prüfen. Louise gefällt ihm und schon am Abend soll Verlobung gefeiert werden. Selbst Madame Ruhberg scheint im persönlichen Umgang zu gewinnen. Da entdeckt Ahlden die Unterschlagung. Die Situation spitzt sich zu, da der Oberkommissär das Entgegenkommen der ansonsten hochmütigen Mutter jetzt als berechnende Verstellung empfindet. Seinem Sohn und Louise zuliebe schafft er jedoch das Geld herbei, indem er ein Darlehen auf sein Haus aufnimmt.

Eduard Ruhberg muß das Vaterhaus mit der Erkenntnis verlassen, zu welchen Verbrechen maßloser Ehrgeiz führen kann, und mit dem bedrückenden Gefühl, am baldigen Tod seines Vaters schuldig zu sein. Seine adeligen Freunde haben ihn selbstverständlich im Stich gelassen, das Fräulein von Kannenstein verbietet ihm ihr Haus und schickt ihm ein Almosen.

Eduard verläßt als Reuiger das Elternhaus. Für ihn beginnt jetzt ein dornenvoller Läuterungsweg, dessen Stationen Iffland in einem Fortsetzungsstück mit dem Titel *Bewußtseyn* (1787) dramatisch ausgestaltet hat. Im dritten Teil der Ruhberg-Trilogie, in *Reue versöhnt* (1789), kommt Eduard endlich zur Ruhe. Nachdem er die Zeit der Bewährung hinter sich gebracht hat, darf er wieder in den Kreis der 'anständigen' Bürger zurückkehren, - einem happy end steht jetzt nichts mehr im Wege.

#### Werde Bürger!

Dabei wäre Eduard der harte Weg der Erniedrigung und Bewährung erspart geblieben, hätte er den Rat seines Jugendfreundes, des Sekretärs Ahlden, befolgt, statt zum Defraudanten an der Kasse des Vaters zu werden. Der Apell Ahldens - *"werde Bürger (...), alles ist dann gethan, Du stehst auf der Höhe -die Deinen lieben Dich, und die Menge bewundert Sich!"* (III,11) - kommt jedoch zu spät; Eduard hat sich schon am Geld des Vaters vergriﬀen.

Der "brüderliche" Rat des Sekretärs, der positiven Kontrastfigur zum 'gefallenen' Ruhberg, enthält die Quintessenz von *Verbrechen aus Ehrsucht* und darüber hinaus die der zeitgenössischen Rührstücke überhaupt. Sich selbst genug sein, statt sich über *"seines Gleichen"* (V,15) zu erheben, sich in der *"Bequemlichkeit des bürgerlichen Lebens"* einzurichten, *"mit einem guten redlichen Freund des Lebens sich zu freuen, hie und da einen Elenden zu erquicken, einen Jammernden aufzurichten"* (IV,3), wird von Iffland als die einzig wahre Erfüllung des Bürgers gepriesen.

In der Frage des Standesunterschieds, der explosivsten Frage seiner Zeit, ist Iffland nur scheinbar aufgeklärt. Rentmeister Ruhberg hält die Standesschranken für überkommen, vor allem aber ist ihm der Standesdünkel adeliger "Müßiggänger" (I,8) zuwider. Aber er kann "nicht leiden, daß man irgendwo sey, wo man nicht hingehört." (II,11)

Später ist Iffland in dieser Frage eindeutig geworden. Sicherlich nicht unbeeinflusst von den revolutionären Ereignissen in Frankreich heißt es in dem Drama *Alte und neue Zeit*<sup>1)</sup>:  
"Der Bürger muß Bürger bleiben. Es ist ja alles übergeschnappt. Der Edelmann will Fürst seyn, der Bürger Edelmann und was unter dem Bürger ist -Gott verzeih- springt noch weiter, und will Fürst und Edelmann zugleich seyn. Die Standeswände sind eingeschlagen und aufgehoben; drum gilt kein Wort und Glaube mehr, drum gibt es Bankerotte und Tumulte." (IV,10)

Die bestehende Sozialordnung, aus der die Stürmer und Dränger - und vor ihnen Lessing in seiner *Emilia* - die Tragik des Bürgers herleiteten, wird bei Iffland nicht angetastet, ja nicht einmal in Frage gestellt. Während Schiller im Namen der Menschheit gegen die Standesschranken leidenschaftlich ankämpft, ist bei Iffland der Bürger sich selbst genug. Er hat nichts zu erkämpfen. Er will in Ruhe seinen Geschäften nachgehen. Und daß dies geschehen kann, ist in erster Linie eine innerbürgerliche Angelegenheit. Es gilt nur, dem verderblichen "Hang nach Größe" (I,8), der Folge von "Weibererziehung" (V,15), zu widerstehen. Wenn aber ein Bürger einmal in die Hände adeliger Müßiggänger geraten ist, droht ihm Schlimmes, denn diese haben zwar "freundliches Gesicht für jedermann", aber "redliches Herz für niemand. (...) Sie werden ihn lehren, die letzte widerstrebende Faser gutes Herzens

---

1) *Alte und neue Zeit* (1794), theatralische Werke Bd. 7.

durch arglistige Intrigue (zu) verschleifen. In dem Gräul von Kabalen, schwarzer Verleumdung, falscher Devotion, Spiel und Wohlleben werden sie ihn einfach häusliche Freuden, die Bande der Verwandtschaft, die heilige Treue von Sohn gegen Vater, von Mutter gegen Tochter, als Überbleibsel deutscher Pedanterie verachten lehren." (I,8)

Rentmeister Ruhberg, dessen Sohn dieses Unglück traf, ist daher ein Feind der "feinen" Gesellschaft. Sie macht ihm "Galle" (I,8), aber dennoch wagt er keine ernsthafte Sozialkritik. Er erhebt keine Anklage gegen die adeligen Verführer Eduards die das Ruhbergsche Haus ruiniert haben. Er will lediglich "Gott mit Vaterfreude danken", wenn es gelingt, den 'gefallenen' Sohn "aus der Gesellschaft spielender Müßiggänger in das Leben des thätigen Bürgers (zurückzuführen), wozu er bestimmt war." (I,8)

Was diese einzige und wahre Bestimmung des Bürgers ist, wird im Schlußstück der Ruhberg-Trilogie<sup>1)</sup> unmißverständlich ausgesprochen. Ifflands gestrauchelter Held, der nach einer langen Odyssee endlich am rechten Ort, nämlich im Hause und in der Handlung des Fabrikanten Walsing, angelangt ist, erkennt jetzt seine eigentliche Lebensaufgabe: "Sei nützlich, und du wirst gedeihen!" (I,2) Nun erst wird der aus Ehrsucht in Schande Gefallene "mit sich selbst bekannt" (I,2), er gelangt zu Bewußtseyn.

Es ist bezeichnend, daß es gerade ein Fabrikant ist, der Eduard Ruhberg wieder mit sich selbst "eins" macht. Nur der Fabrikant bzw. Kaufmann, der Idealtyp des Bürgers, ist in der Lage, den mit sich selbst widerstreitenden Ruhberg auf den rechten Weg zurückzubringen.

---

1) *Reue versöhnt*, theatralische Werke Bd. 1

In *Soll und Haben*, das sich über weite Strecken so liest, als habe Iffland die Feder geführt, werden die Fabrikanten zu den 'wahren' Aristokraten emporgehoben. Gustav Freytag legt seinem Kaufmann Traugott (!) Schröter die Worte in den Mund: *"Jede Tätigkeit, welche neue Werte schafft, ist zuletzt Tätigkeit des Fabrikanten; sie gilt überall in der Welt für die aristokratische. Wir Kaufleute sind dazu da, diese Werte populär zu machen."*<sup>1)</sup> Wie es Schröter aufs Beste gelingt, seinem Zögling Anton Wohlfahrt diese Philosophie beizubringen, vermag es auch Ifflands Fabrikant Walsing, seinem 'Eleven' Ruhberg *"für das Wort Erwerb Achtung (einzulösen)"* und ihn dadurch *"auf den glücklichen Mittelweg (zu bringen), den edle, mäßige Seelen wandeln."* (I,2)

#### Vorbildliche und verblendete Bürger

Mit Ruhbergs Rückkehr zum *"glücklichen Mittelweg"* hat Iffland sein Ziel erreicht: die durch Eduards Diebstahl vorübergehend gestörte bürgerliche Ordnung ist wieder hergestellt. Einer Versöhnung steht jetzt nichts mehr im Wege. Am Ende der Ruhberg-Trilogie fällt der Vorhang über ein Schlußtableau, das Iffland entsprechend rührselig ausgemalt hat: *"Alle versammeln sich um Walsing. Sie umarmen sich sanft in verschiedenen Gruppen."* (V,11)

Vor dem Hintergrund dieses happy-ends relativiert sich das Gewicht des Verbrechens, das Eduard aus Ehrsucht begangen hat. Die wohlgeordnete Bürgerwelt ist nicht aus den Fugen geraten. Sie ist vielmehr noch fester verankert, nachdem der von den Normen bürgerlichen Wohlverhaltens Abgewichene wieder

---

<sup>1)</sup> Gustav Freytag: *Soll und Haben*, Berlin 1950, S. 287.



auf diese verpflichtet worden ist. Eine wirkliche Erschütterung der von Iffland fraglos akzeptierten bürgerlichen Verhaltensnormen fand nicht statt. Es ist lediglich eine Abweichung zu verzeichnen, die sich Iffland nur erklären kann als Folge jugendlichen Leichtsinns, törichter Verschwendungssucht und des gänzlich tadelnswerten Ehrgeizes, sein Leben nicht bürgerlichem Arbeitsfleiß und bürgerlicher Sparsamkeit zu widmen.

Die Bühnenfiguren von *Verbrechen aus Ehrsucht* sind ähnlich holzschnittartig gezeichnet wie die Moral, die sie repräsentieren. Mustergültig als Bürger und Menschen stehen der Oberkommissär Ahlden und sein Sohn der Familie Ruhberg gegenüber. In der Gestalt des Oberkommissärs hat Iffland das Idealbild eines redlichen, strebsamen und willensstarken 'Hausvaters' entworfen, der sich deutlich abhebt von seinem Gegenbild, Rentmeister Ruhberg, einem zwar gutmütigen und liebevollen Familienvater, der jedoch keine väterliche Autorität besitzt. Vater Ruhberg ist ein "*schwacher Mann*" (I,8), der seinen väterlichen Pflichten nicht nachgekommen ist und auf dem daher die Schuld für das Unglück lastet, das über sein Haus gekommen ist. Oberkommissär Ahlden, ein Mann von "*altväterlicher Sitte*" (V,15), kann hingegen im Alter die Früchte seiner vorbildlichen Erziehung genießen: sein "*gehorsamer Sohn*" bringt ihm eine Schwiegertochter ins Haus, "*die durch Sorgfalt und Liebe (sein) Alter verjüngen kann.*" (I,2) Überhaupt ist der Sekretär Ahlden in allem Positiven das Ebenbild des Vaters, von dem ihn nur der Gegensatz der Generationen trennt. Vater und Sohn mögen bei ihrem Handeln von verschiedenen Impulsen geleitet sein, sie mögen auch in praktischen Entscheidungen auseinandergehen, aber in einem treffen sie sich immer wieder: in ihrer Gesinnung. Ihre Denkweise kommt in Reinform in jenem Vorsatz zum Ausdruck, den der Sekretär als Maxime für sein Leben formuliert: "*Ohne Schwärmerei, mit Ernst Gutes thun.*" (III,11)

Gegen diese wackeren, aufrechten und in ihrer Arbeits- und Pflichtaskese vorbildlichen Bürger heben sich warnend die entwurzelten Ruhbergs ab. Ihre Familienverhältnisse sind bestimmt von der Tatsache, daß Madame Ruhberg adeliger Herkunft ist. Sie ist eine im Grunde gutherzige und liebenswerte Mutter, deren Ambitionen aber durch ihre Standesvorurteile in eine falsche, für ihren Sohn verderbliche Richtung getrieben werden.

Eduard Ruhberg ist ein typischer 'mittlerer' Held. Er ist weder von gemeiner Lasterhaftigkeit, noch von überwältigender Leidenschaft besessen. Er ist ein naiver junger Mann, der typische jugendliche Liebhaber, der ahnungslos den Plänen seiner Mutter folgt. Dadurch wird er das Opfer falscher Vorstellungen, denn er glaubt, sich auf eine höhere Stufe der bürgerlichen Existenz emporschwingen zu können. Wie Sekretär Ahlden, sein Studiengenosse, ist auch Eduard Ruhberg autoritätsfixiert. Eine Auflehnung gegen die väterliche Autorität kommt ihm nicht in den Sinn. Anders als Schillers Ferdinand, der sich gegen die machiavellistische Raison seines Vaters empört, akzeptiert Eduard bedingungslos die Autorität der 'Hausväter', wie sich unschwer an seinem Verhältnis zu Oberkommissär Ahlden und zu dem Fabrikanten Walsing nachweisen läßt.

Louise Ruhberg schließlich ist die typische Naive. Sie ist das liebende, gutgesinnte, uneigennützige bürgerliche Mädchen. Sie steht in einer Reihe mit Goethes Gretchen, Schillers Luise Millerin und Kleists Käthchen von Heilbronn.

Die beiden Vertreter des Adels hat Iffland als rechte Theaterbösewichte gezeichnet. Fräulein von Kannenstein tritt nicht auf, sie ist jedoch indirekt und durch ihre Briefe hinreichend als adelige Femme fatale charakterisiert. Der Baron von Ritau ist der typische adelige Schurke, der nach Goethes Worten ge-

radezu zum Arsenal des bürgerlichen Schauspiels gehört.<sup>1)</sup> Ritau nutzt die Bürger aus, er nimmt ihnen beim Spiel ihr Geld ab und behandelt sie im übrigen 'en canaille'. Zu diesen Figuren kommen noch einige Chargen, etwa der treue Diener der Ruhbergs, dann ein schwatzhafter Haushofmeister, ein jüdischer Pfandleiher und einige andere.

#### Ifflands Poetisierung des Kleinbürgertums

Die 'message', die diese Figuren von der Bühne herab dem Publikum nahezubringen versuchen, läßt sich auf die einfache Formel bringen: Lob des bürgerlichen Mittelstands mit seinen 'Tugenden' Biederkeit, Häuslichkeit, Gutmütigkeit, 'Deutschheit', Rechtschaffenheit, Fleiß und Bescheidenheit. Lob des einfachen, pflichttreuen, bescheidenen und arbeitsamen Lebens im Kreise der Familie. Kritik am 'Drohen-Dasein' des Adels und seinem schändlichen Einfluß auf das bürgerliche Leben. Trotz vereinzelter Kritik an Mißständen in den 'höheren Kreisen' bleibt jedoch die Sozialordnung, bleiben die feudalen Institutionen völlig unangetastet. Der soziale Protest wird zugunsten eines sozialen Ausgleichs zurückgenommen.

---

1) Goethe: (Seit Lessings Emilia Galotti) "wählte man die theatralischen Bösewichter immer aus den höheren Ständen; doch mußte die Person Kammerjunker oder wenigstens Geheimssekretär sein, um sich einer solchen Auszeichnung würdig zu machen. Zu den allergottlosesten Schaubildern aber erkor man die obersten Chargen des Hof- und Ziviletats im Adreßkalender, in welcher vornehmen Gesellschaft denn doch noch die Justitiarien, als Bösewichter erster Instanz, ihren Platz fanden."

Dichtung und Wahrheit, a.a.O., Bd. 9, S. 569 f.

Karl-Heinz Klingenberg hat daher mit Recht in seiner Dissertation über Iffland und Kotzebue den Schluß gezogen: "So dient Ifflands Dramatik letztlich der Festigung und Erhaltung der verfaulenden Feudalordnung, da sie die tatsächlich vorhandenen Gegensätze zwischen Adel und Bürgertum, zwischen Reichtum und Armut vertuscht und mit ihren Pseudolösungen und Scheinausgleichen Illusionen einer Klassenharmonie und der Möglichkeit des Glücks für alle auf dem Boden der bestehenden Gesellschaftsordnung schafft. (...) Auch die positiven Ziele Ifflands, die Entwicklung eines bürgerlichen Bewußtseins, die Förderung der bürgerlichen Moral, waren letztlich geeignet, brave Untertanen zu erziehen. Ebenso gefährlich waren die Poetisierung und Idyllisierung des deutschen Kleinbürgertums, die einer beschränkten Selbstherrlichkeit und Selbstgerechtigkeit Vorschub leisteten. Die Zuschauer, die sich auf der Bühne verklärt wiederfinden konnten, wurden auf diese Weise mit der Misere ihres eingeschränkten Lebens ausgesöhnt."<sup>1)</sup>

Die theatralische Überhöhung des philiströsen Bürgertums war auch der Grund, weshalb die Mannheimer Erstaufführung von *Verbrechen aus Ehrsucht* so außerordentlich wirkte. Nach Koffka trafen hier zwei Impulse zusammen: "*Das Publikum in seinem gewöhnlichern Theil fand nahe liegende, leicht begreifliche Verhältnisse, für die es sich interessieren konnte, es sah Menschen und Dinge, wie sie ihm alle Tage vor Augen kamen, es wurde gängstigt, gerührt, erschüttert und zuletzt wieder erfreut und getröstet, gerade so, wie das Leben selbst ihm fortwährend diese Affecte brachte. Die Gebildeten begrüßten*

---

<sup>1)</sup> Karl-Heinz Klingenberg: Iffland und Kotzebue als Dramatiker, Weimar 1962, S. 78.

*das Stück als eine wichtige Hülfe zur Aufrechthaltung des guten Geschmacks, welcher durch die wilde Schrankenlosigkeit der damaligen Sturm und Drang Periode in der Literatur und Poesie, durch die Ausschreitungen der jüngeren Dichter, die das Shakespeare'sche Muster nicht verstanden hatten und nur Caricaturen des Originals lieferten, selbst durch Schiller's überschäumende Gluth, welche zur verheerenden Flame zu werden drohte, gerade in jener Zeit sich arg gefährdet sah.*"<sup>1)</sup>

Schiller mußte wegen des sensationellen Erfolgs von Ifflands Schauspiel um die Wirkung von *Kabale und Liebe* fürchten. Andreas Streicher berichtet: "Der außerordentliche Beifall, den dieses Stück erhielt, machte die Freunde Schillers nicht wenig besorgt, daß dadurch seine Luise Millerin in den Schatten gestellt werde, denn niemand erinnerte sich, daß ein bürgerliches Schauspiel jemals so vielen Eindruck hervorgebracht hätte. Letztes durfte jedoch meistens der Darstellung beigemessen werden, die so lebendig, der ganzen Handlung so angemessen war und in allen Teilen so rund von statuen ging, daß man den innern Gehalt ganz vergaß und, von der Begeisterung des Publikums mit fortgerissen, sich willig täuschen ließ."<sup>2)</sup>

---

1) Koffka: a.a.O., S. 135.

2) Streicher: a.a.O., S. 194.

'Kabale und Liebe'

Streichers Sorge war keineswegs unbegründet, denn in die große Begeisterung, mit der *Kabale und Liebe*<sup>1)</sup> vor allem in den Kreisen der jungen Intelligenz aufgenommen wurde, mischte sich die ebenso große Empörung des etablierten bürgerlichen und adeligen Publikums. Die *Luise Millerin* sei "*in Wahrheit (...) ein Product, was unseren Zeiten Schande macht. Mit welcher Stirn kann ein Mensch doch solchen Unsinn schreiben und drucken lassen, und wie muß es in dessen Kopf und Herz aussehen, der solche Geburten seines Geistes mit Wohlgefallen betrachten kann!*"<sup>2)</sup> Kein Geringerer als Karl Philipp Moritz, damals Rektor am grauen Kloster in Berlin, begann so einen Verriß von Schillers bürgerlichem Trauerspiel. Aber auch Schillers Vater äußerte Bedenken gegen die '*allzu-freie Satyre und Verspottung einer vornehmen Narren- und Schurkenart*', die der Sohn in seinem neuen Werk gewagt hatte. Von der Stuttgarter *Solitude* schrieb Vater Schiller besorgt noch vor der Mannheimer Aufführung: "*Wäre Er in England und das letztere mir überschickte Trauerspiel würde dort aufgeführt: wahrlich Er würde ein traumhaftes Glück damit machen, da im Gegentheil hier, Er alles anzuwenden hat, um nicht in die Nachstellung eines oder des andern Fürsten, die sich mit Händen greiffen können, zu fallen.*"

Und wenig später heißt es in einem anderen Brief des Vaters: "*Daß ich ein Exemplar von dem neuen Trauerspiel besitze, habe ich noch Niemandem gesagt, denn ich darf gewisser Stellen wegen nicht merken lassen, daß es mir gefallen.*"<sup>3)</sup>

---

1) *Kabale und Liebe* wird im folgenden unter Angabe von Akt und Auftritt nach der Nationalausgabe Bd. 5 zitiert.

2) Karl Philipp Moritz: *Kabale und Liebe*. Rezension in der königl. privilegierten Berlinischen Staats- und Gelehrtenzeitung.  
zit. nach Hans Henning: Schillers '*Kabale und Liebe*' in der zeitgenössischen Rezeption, Leipzig 1976, S. 177.

3) NA Bd. 5, S. 229.



In der Tat hatte sich Schiller mit seinem neuen Schauspiel weit vorgewagt. Schon die Themenwahl, die Verfolgung einer unschuldigen Bürgertochter, war brisant. Seit Lessings *Emilia* war dieser Stoff in höchstem Maße politisch. Während Lessing sich jedoch bemüht hatte, seine Tragödie "*von allem Dem (abzuhalten), was sie für den ganzen Staat interessant (macht)*"<sup>1)</sup>, - was ihm freilich nicht gelang -, geriet unter Schillers Händen der 'Virginia-Stoff' zum Exempel für die Bedrohung, der der Bürger unter den Verhältnissen des Feudalabsolutismus alltäglich ausgesetzt war.

Der Ausgangspunkt für dieses dramatische Exempel ist die private, vordergründig 'unpolitische' Liebesbeziehung zwischen Ferdinand, dem Sohn des Präsidenten von Walter, und Luise, der Tochter des Musikus Miller. Wie Eduard Ruhberg das adelige Fräulein von Kannenstein nicht heiraten kann, da die ständische Gesellschaftsordnung eine eheliche Verbindung zwischen Bürgern und Adeligen nicht zuläßt, steht auch der Erfüllung der Liebe von Ferdinand und Luise der Standesunterschied, der gesellschaftliche Grundwiderspruch der damaligen Zeit, im Wege. Während Iffland jedoch den sozialen Sprengstoff, den diese Konstellation verbirgt, zu entschärfen versucht, indem er Eduard Ruhberg seiner Leidenschaft entsagen und zu bürgerlicher Selbstgenügsamkeit finden läßt, treibt Schiller den Konflikt zur tragischen Explosion. Das Festhalten an einer Liebe, die "*die Fugen der Bürgerwelt auseinander(treibt)*" (III,4), endet bei Schiller konsequent im tragischen Untergang der Liebenden. In diesem Ende offenbart sich schlagartig der unversöhnliche Gegensatz zwischen Adel und Bürgertum, den *Kabale und Liebe* anhand einer 'unpolitischen' Liebesgeschichte demonstriert. Der auf den ersten Blick nur private Konflikt entpuppt sich als Paradigma für den politischen.

---

1) Lessing: Brief an Friedrich Nicolai v. 21.1.1758, a.a.O., Bd. 20,1, S. 145.

## Der bedrohte Bürger

Zu den äußerlich sichtbaren Merkmalen der Politisierung des 'Virginia-Stoffs' gehört, daß Schiller sein bürgerliches Trauerspiel in der deutschen Gegenwart, in der Residenz eines Duodezfürsten, also im Brennpunkt der Auseinandersetzung zwischen Bürgertum und Adel angesiedelt hat. Lessing präsentierte seine *Emilia* in italienischer Einkleidung, was freilich nicht verhinderte, daß sie als deutsches Gegenwartsstück verstanden wurde. Das italienische Kostüm ermöglichte es ihm jedoch, als obersten Repräsentanten der herrschenden 'Unmoral' den Fürsten selbst in der Gestalt des Hettore Gonzaga auf die Bühne zu stellen.

Schiller, der gerade aus Württemberg geflüchtet war und nun als Theaterdichter selbst in fürstlichem Dienste stand, durfte es wohl kaum wagen, einen 'schlimmen' Monarchen auf die Bühne zu bringen. Doch dieser Verzicht wird von Schiller geschickt in einen Gewinn verwandelt: da die Person des Fürsten nicht auf der Bühne erscheint, kann das System der feudalabsolutistischen Gewaltherrschaft in seinen typischen Vertretern dargestellt werden - vom Präsidenten bis hin zum Sekretär Wurm. In der Gestaltung dieses Personenkreises macht Schiller dann unmißverständlich deutlich, daß nicht einzelne bössartige Hofchargen zu bekämpfen oder moralisch zu 'überwinden' sind. Vielmehr geht der Kampf gegen ein politisches System, in dem die Rechte des Bürgers, selbst seine Ansprüche auf die Sphäre der Privatheit, mit Füßen getreten werden.

Iffland vermeidet in *Verbrechen aus Ehrsucht* eine Konfrontation zwischen Bürgertum und Adel, indem er seinen Helden reumütig in den Schoß der Familie zurückkehren läßt, in die Sphäre der bürgerlichen Privatheit, auf die der Absolutismus den Bürger verwiesen hat. Die bürgerliche Wohnstube, Ifflands beliebtester Spielort, bietet Schutz, vor ihrer Tür enden adelige

Willkür und Verführungskunst. In ihr kann der ehemals verblendete Ruhberg die Wunden kurieren, die ihm in den Salons der feinen Gesellschaft geschlagen worden sind. Im bürgerlichen Wohnzimmer des Fabrikanten Walsing findet Eduard auch zurück zu den Normen der einzig 'wahren', der bürgerlichen Moral.

Diese bürgerliche Wohnstube hat bei Schiller als Refugium, als Hort 'reiner Menschlichkeit' ausgedient. Die Utopie von der unentfremdeten Sphäre der bürgerlichen Privatheit, an die Lessing - z.B. in *Miß Sara Sampson* - noch glaubte und die Iffland im Schlußstück der Ruhberg-Trilogie zur Idylle verniedlichen sollte, wird vom Dichter der *Luise Millerin* radikal zerstört. Das Wohnzimmer des Musikus Miller wird zum Kampfplatz, zur Arena für die Konfrontation zwischen Adel und Bürgertum.

Den Einbruch der feudalen Gewalt in den Binnenraum bürgerlicher Privatheit bringt die sechste Szene des zweiten Akts unübersehbar zur Geltung. In feudalabsolutistischer Selbstherrlichkeit dringt Präsident von Walter samt Gefolge in Millers Wohnzimmer ein. Diesem verschlägt es beinahe die Sprache, denn er wähnte sich bisher in seinem Wohnzimmer sicher vor den Übergriffen fürstlicher Gewalt. "*Furchtsam*", dann "*wechselsweis für Wut mit den Zähnen knirschend, und für Angst damit klappernd*" besinnt sich der Musikus seines Hausrechts, das er noch immer für unantastbar hält: "*Euer Exzellenz schalten und walten im Land. D a s ist meine Stube. Mein devotestes Kompliment, wenn ich dermaleins ein Promemoria bringe, aber den ungehobelten Gast werf ich zur Tür hinaus - Halten zu Gnaden.*" (II,6)

Rechte jedoch hat Miller nicht, nicht einmal im eigenen Hause. Der erboste Präsident klärt den vorlauten Bürger darüber auf, wie es unter den Verhältnissen des Feudalabsolutismus in Wirklichkeit um Recht und Gerechtigkeit, um die Unverletzbarkeit der bürgerlichen Privatsphäre bestellt ist: "*Fort! Man*

*soll Gerichtsdienner holen. Vater ins Zuchthaus - an den Pranger Mutter und Metze von Tochter! -Die Gerechtigkeit soll meiner Wut ihre Arme borgen. Für diesen Schimpf muß ich schreckliche Genugtuung haben."* (II,6)

#### Die Szene wird zum Tribunal

Die Rechtlosigkeit, ja die existenzielle Bedrohung der Untertanen durch die Übergriffe der "Großen" wird in *Kabale und Liebe* nirgends so deutlich ausgesprochen wie in der berühmten 'Kammerdiener-Szene'. In dieser Szene hat Schiller ein aktuelles, die Gemüter seiner Zeitgenossen, aber auch die zeitgenössische Literatur bewegendes Thema verarbeitet: den nord-amerikanischen Unabhängigkeitskrieg.<sup>1)</sup> Einen Auftritt von solcher Wucht der politischen Anklage hat wohl kein anderer Dramatiker der damaligen Zeit zu Papier gebracht. Schiller rückt hier voller Hohn das Verhältnis von Herrscher und Untertan unter die Perspektive von absolutistischer Gewalt und 'freiwilligem' Gehorsam; der Untertan wird erschossen, sollte es ihm in den Sinn kommen, anderer Meinung zu sein als sein 'Landesvater'. Beim Handel mit Menschenfleisch, beim Soldatenhandel, um den es hier geht, gibt es selbstverständlich *"keinen Gezwungenen"*. Es gibt nur *"Freiwillige"*. Der alte Kammerdiener, der Lady Milford im Auftrage seines *"gnädigsten Landesherrn"* ein Schmuckkästchen überbringt, klärt die *"Favoritin des Fürsten"* voller Hohn darüber auf, wie das 'Soldatenpressen' von staten geht: *"Es traten wohl so etliche vorlaute Bursch vor die Front heraus, und fragten den Obersten, wie teuer der Fürst das Joch Menschen verkaufe? -aber unser gnädigster Landesherr ließ alle Regimenter auf*

---

1) vgl. Ursula Wertheim: Der amerikanische Unabhängigkeitskrieg im Spiegel der zeitgenössischen deutschen Literatur. In: Edith Braemer/Ursula Wertheim: Studien zur deutschen Klassik, Berlin(DDR) 1960.

dem Paradeplatz aufmarschieren, und die Maulaffen niederschießen. Wir hörten die Büchsen knallen, sahen ihr Gehirn auf das Pflaster spritzen, und die ganze Armee schrie: *Juchhe nach Amerika!*" Aber beim Auszug aus der Stadt, erzählt der alte Kammerdiener weiter, drehten die Soldaten sich um und schrien: *"Am jüngsten Gericht sind wir da!"* (II,2)

Wie eine düstere Drohung klingt die volkstümliche Metapher vom *"jüngsten Gericht"*, die Schiller hier gebraucht: die Zeit, in der wir - und unsere erschossenen Kameraden - gerächt werden, wird kommen! *"Wenn die Schranken des Unterschieds einstürzen - wenn (...) abspringen all die verhaßten Hülsen des Standes - Menschen nur Menschen sind (...) und die prächtigen Titel wohlfeil werden"* (I,3) soll Gericht gehalten werden über *"die Wullust der Großen dieser Welt (...), die nimmer satte Hyäne, die sich mit Heißhunger Opfer sucht."* (II,3) Dann sind die Opfer wieder da, aber als Zeugen, als Ankläger!

Es spricht für sich, daß die Kammerdienerszene nach der Mannheimer Erstaufführung, die Schiller übrigens selbst inszeniert hat, gestrichen wurde. Grossmann hatte sie bei der Frankfurter Uraufführung ebenfalls nicht spielen lassen. Sie wurde überhaupt in den meisten zeitgenössischen Inszenierungen gestrichen.

Die Tochter, die, ihren Vater zu ehren, ihr Herz zerriß

Im Mittelpunkt von *Kabale und Liebe* steht freilich nicht das Verschachern von Landeskindern als Kanonenfutter für fremde Mächte, wenngleich dieses Problem Schillers Zeitgenossen aufs ärgste bedrückte.<sup>1)</sup> Im Kern geht es vielmehr um die Bedrohung der Luise Millerin, um ihr Zerriebenwerden zwischen den eigenen Ansprüchen und denen ihrer Umwelt, vor allem denen ihres Vaters und Ferdinands.

Daher hat es auch einen tieferen Sinn, wenn Schiller sein Werk zuerst *Luise Millerin* nennen wollte: der wahre Held des Dramas ist sie.

Luise wird vom Konflikt zwischen Verzicht und Begehren, von Entsagung und Anspruch beherrscht. Sie ist hin und her gerissen zwischen dem Wunsch nach Liebeserfüllung und ihren Pflichten als Bürgertochter. Sie ist sich bewußt, daß ihre Hoffnung auf persönliches Glück zugleich ein Anspruch auf gesellschaftliche Würde ist, womit sie an den Grundfesten der feudalen Gesellschaftsordnung rüttelt. Ihr wirkliches Dilemma aber hat der Sekretär Wurm erkannt: "*Sie hat (...) zwei tödliche Seiten (...) - ihren Vater und den Major.*"

(III,1) Hier setzt dann auch konsequent die 'Kabale' an, und sie hat, wie der Fortgang der Handlung zeigt, auch Erfolg.

Das weiche, das leidende Bürgermädchen, in dem Otto Brahm ein Symbol für das deutsche Bürgertum sah<sup>1)</sup>, ist jedoch nicht allein das Opfer höfischer 'Kabale' und der geradezu

---

1) vgl. Balet/Gerhard: a.a.O., S. 55 ff.

2) vgl. Brahm: a.a.O., S. 320.



'absolutistischen' Liebe Ferdinands.<sup>1)</sup> Sie ist zugleich auch das Opfer der Klasse, für die sie symbolisch entsteht. Nicht nur gesellschaftliche Schranken verhindern die Erfüllung ihrer Liebe; zu ihrer Tragödie trägt in gleichem Maße die Moral ihrer Klasse bei.

Der Repräsentant dieser Moral, der Musikus Miller, wird von Schiller anfangs als biederer, etwas polternder, aber gutmütiger 'Hausvater' eingeführt. Er entpuppt sich jedoch im weiteren Verlaufe des Dramas nicht als jener Idealtypus, den Iffland in dem Oberkommissär Ahlden und dem Fabrikanten Walsing gezeichnet hat. 'Hausvater' Miller trägt Züge, die ihn keineswegs als vorbildlichen Vater und Bürger ausweisen. Offensichtlich ist Schiller die patriarchalisch-christliche Ordnung der Familie mit dem Urbild des Vaters, dessen Autorität in dem Glauben an den göttlichen Vater ihre Rechtfertigung fand, zumindest fragwürdig geworden.

Die väterliche Autorität, die der Musikus Miller ausübt, ist keine *'sanftmuthsvolle Regierung'*; sie ist in Wahrheit repressive Gewalt. Wenn Miller auch zärtlich und liebevoll mit seiner Tochter umgeht, so kann das doch nicht darüber hinweg-

---

1) Daß Ferdinands Liebe von seinem sozialen Stand her determiniert ist, wird spätestens dann offenkundig, wenn er nicht mehr nur über ihr 'Herz' verfügt, sondern auch über ihr Leben. Im angemessenen Gottesgnadentum wähnt er sich als Vollstrecker der himmlischen Mächte, als er sie vergiftet: *"Die obern Mächte nicken mir ihr schreckliches Ja herunter, die Rache des Himmels unterschreibt, ihr guter Engel läßt sie fahren."* (V,6) In Wahrheit aber wird der Präsidentensohn damit an dem Bürgermädchen "zum Vollstrecker feudaler Gewalt." (Rolf-Peter Janz: Schillers 'Kabale und Liebe' als bürgerliches Trauerspiel. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 20. Jg., Stuttgart 1976, S. 218.).

täuschen, daß er tatsächlich nach zweckrationalen, ja ökonomischen Gesichtspunkten über sie verfügt.<sup>1)</sup> Sie ist sein Besitz, sein Kapital, das ihm "zustatten" kommen soll, denn *"das Kind ist des Vaters Arbeit."* (II,6) Daher darf auch Luise nicht frei über ihr Leben entscheiden. Sogar der Selbstmord als letzter Ausweg ist ihr versperrt. Emilia Galotti konnte noch unter Rückbezug auf antike Vorbilder den selbstgewollten Tod als Ausweg wählen. Sie konnte sich im Freitod retten vor der Vergewaltigung durch fürstliche 'Unmoral' und der Knechtung ihrer Sinnlichkeit durch die bürgerliche Moral. Im selbstgewählten Tod konnte Emilia ihre Würde wiederaufrichten: *"Ich will doch sehn, wer mich hält, -wer mich zwingt,- wer der Mensch ist, der einen Menschen zwingen kann."*<sup>2)</sup> Aus diesen Sätzen klingt der Selbstbehauptungswille eines sich nach Identität sehnenenden Individuums, der auf eine Sphäre jenseits fürstlicher 'Unmoral' und bürgerlicher Moral verweist.

Luise, Emilias 'kleiner Schwester', ist selbst der Suizid als Ausweg verwehrt. Ihr Selbstmord ist in den Augen des Geigers ein Eigentumsdelikt, ein Diebstahl an seinem Besitz: *"Jetzt vertust du nicht mehr von deinem Eigentum. Auch ich habe alles zu verlieren. Du siehst, mein Haar fängt an grau zu werden. Die Zeit meldet sich allgemach bei mir, wo uns Väter die Kapitalien zustatten kommen, die wir im Herzen unsrer Kinder anlegten. Wirst du mich darum betrügen, Luise? Wirst Du dich mit dem Hab und Gut deines Vaters auf und davon machen?"* (V,1)

---

1) Zur Affinität der Millerschen Moral zur bürgerlichen Erwerbssphäre vgl. Janz: a.a.O., S. 220 ff.

2) Lessing: Emilia Galotti (V,7), a.a.O., Bd. 3, S. 68.

Emilia suchte ihre Rettung im Freitod, als sie erkennen mußte, daß Verführung die wahre Gewalt ist. Auch die Geigers-tochter macht die schmerzliche Erfahrung, *"daß die Zärtlichkeit noch barbarischer zwingt als Tyrannenwut."* (V,1)

Während Emilia jedoch der Verführung durch fürstliche 'Un-moral' zu unterliegen drohte, wird Luise ein Opfer der 'zärtlichen' Moral ihrer eigenen Klasse, denn es ist die Zärtlichkeit ihres eigenen Vaters, die sie noch barbarischer zwingt als Tyrannenwut. Die 'sanfte' Gewalt ist also von Hettore Gonzaga, dem höfischen Bösewicht, auf den Musikus Miller, den 'braven' Bürger übergegangen. In der Gestalt Millers hat das Bürgertum die Unterdrückung vom Adel, den es abschaffen will, übernommen und ins Innere der Familie als Herrschaft des Vaters übertragen.

Die Argumente, mit denen der Musikus moralischen Druck auf seine Tochter ausübt, können ihre Nähe zur bürgerlichen Erwerbssphäre nicht leugnen. Da ist von *"Diebstahl"* die Rede, den Luise mit *"Wucher"* zurückzahlen will, von *"Vermögen"* und *"Kapitalien"*, die dem Geiger *"zustatten"* kommen sollen. Die Affinität von Millers Moral zum Geld wird vollends offenbar, wenn er von Ferdinand Geld annimmt als Bezahlung für den *"drei Monat langen glücklichen Traum von seiner Tochter."* (V,5) Miller ahnt zwar, daß es sich um *"Silbergeld"* handelt, er hat auch einen Anflug von Skrupeln: *"Nein, Satanas! Du sollst mich nicht daran kriegen!"* (V,5) Schließlich aber nimmt er das Geld und läßt sich damit korrumpieren. Wenn er dann zum Schluß der Tragödie den Lohn, den er für den Verkauf seiner Tochter erhalten hat, dem sterbenden Präsidentensohn pharisäerhaft vor die Füße wirft: *"Giftmischer! Behalt dein verfluchtes Geld! Wolltest du mir mein Kind damit abkaufen?"* (V,8), so gibt er sich augenscheinlich als Mitschuldiger zu erkennen.

Während bei Iffland Geld und Moral glücklich in eins aufgehen, ist Schiller die vom *Finanz- und Commerzgeist* durchgesetzte bürgerliche Moral problematisch geworden. Ausdruck hiervon ist die ambivalente Zeichnung des Musikus Miller, mit der Schiller ein Stück 'Dialektik der bürgerlichen Moral' vorführt: von den Seinen, vor allem aber von seinen Frauen, erwartet der Bürger Tugend und Standhaftigkeit, aber er selbst läßt sich bedenkenlos vom Geld verführen. Damit gibt sich das bürgerliche Trauerspiel *Kabale und Liebe* zu erkennen als das Trauerspiel vom Bürger, "dessen feudaler Gewalt überlegene Moral durch eben die ökonomische Praxis partiell korrumpiert wird, die die Bedingung der Emanzipation seiner Klasse ist."<sup>1)</sup> Hierin deutet sich eine Wende an, die sechzig Jahre später mit dem Erscheinen von Hebbels *Maria Magdalena* (1844) vollzogen sein sollte: das bürgerliche Trauerspiel, bisher ein Instrument der bürgerlichen Emanzipation, beginnt sich gegen das Bürgertum zu wenden.

---

<sup>1)</sup> Janz: a.a.O., S. 226.

Die in der *Luise Millerin* anklingende 'Dialektik der bürgerlichen Moral' dürften Schillers Zeitgenossen kaum herausgehört haben. Jene "*das damalige Hof- und Adelstreiben so getreu schildernden Szenen*"<sup>1)</sup> aber verstanden sie gewiß. Nach den vorliegenden Berichten war die Mannheimer Aufführung gerade wegen dieser Szenen "*epochemachend. (...) Das Stück schlug vollständig in die Stimmung und den Geschmack der Zeit.*"<sup>2)</sup> Die Zuschauer waren ergriffen. Nach Streichers Bericht wurde Schillers Trauerspiel "*nicht nur von Kennern, sondern auch von dem Publikum ein entschiedener Vorzug vor andern ähnlicher Art (Verbrechen aus Ehrsucht? A.S.) gegeben.*"<sup>3)</sup>

Dem Hofmann Dalberg jedoch gefiel das neue Stück seines Theaterdichters nicht. Trotz des großen Erfolgs beim Publikum mußte *Kabale und Liebe* vom Spielplan verschwinden. In den folgenden 16 Jahren gab es lediglich 7 Wiederholungen. Im Jahre 1799 wagte der Schauspieler Beck im Theaterausschuß noch einmal einen Vorstoß: "*Da nun der vorige Churfürst Kabale und Liebe gewissermaßen verboten hatte, und das Sujet den jetzigen gar nicht incomodiren kann, so glaube ich, daß man dieß gewünschte (!) gute Stück wohl geben sollte.*" Dalbergs Antwort lautete: "*Dies Stück (...) bleibt weg.*"<sup>4)</sup>

---

1) Koffka: a.a.O., S. 136.

2) Devrient: a.a.O., S. 33.

3) Streicher: a.a.O., S. 195.

4) NA, Bd. 5, S. 230.

Der Intendant hatte sich für *Verbrechen aus Ehrsucht*, für Iffland und dessen dramatisches Genre entschieden. Die kurze *classische Theaterzeit Mannheims* endete mit dieser Entscheidung. Schiller mußte gehen. Damit verlor das Nationaltheater sein 'doppeltes Gesicht'. Von nun an dominierten in Mannheim wie an den meisten Bühnen der damaligen Zeit bürgerliche Rührstücke das Repertoire. Bis 1796 erlebten allein 20 Iffland-Dramen in Mannheim ihre Uraufführung. Nahezu alle fanden die Zustimmung Dalbergs, der schon anlässlich der Premiere von *Verbrechen aus Ehrsucht* erklärt hatte: "*Würden alle die vorzüglichsten Pflichten den Menschen (...) mit so lebhaften Bildern einzeln auf der Bühne dargestellt, so könnte die Bühne wahre Schule der Sitten werden.*"<sup>1)</sup>

Eine Sittenschule für die Untertanen!

---

<sup>1)</sup> Koffka: a.a.O., S. 362.



## LITERATURVERZEICHNIS

### A. QUELLEN<sup>+</sup>

- BAHRDT, KARL FRIEDRICH: Über Aufklärung und die Beförderungsmittel derselben, Leipzig 1789
- BODMER, JOHANN JAKOB: Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter. (Nachdruck der Ausgabe von 1741), Frankfurt/M. 1971
- BRECHT, BERTOLT: Gesammelte Werke, Frankfurt/M. 1967
- BREITINGER, JOHANN JAKOB: Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauch der Gleichnisse. (Nachdruck der Ausgabe von 1740), Stuttgart 1967
- Ders.: Critische Dichtkunst. (Nachdruck der Ausgabe von 1740). Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von W. Bender, Stuttgart 1966
- CHRIST, JOSEPH ANTON: Schauspielerleben im 18. Jahrhundert, Leipzig 1912
- CURTIUS, MICHAEL CONRAD: Aristoteles' Dichtkunst. Ins Deutsche übertragen und mit einem besonderen Kommentar versehen, Hannover 1753
- DIDEROT, DENIS: Enzyklopädie, München 1969
- DER PATRIOT. Nach der Originalausgabe. Hamburg 1724-26 in drei Textbänden und einem Kommentarband. Kritisch herausgegeben von Wolfgang Martens, Berlin 1970
- ECKERMANN, JOHANN PETER: Gespräche mit Goethe, Leipzig o.J.

---

<sup>+</sup> Quellen und Titel sind im Text kursiv gedruckt.

- FREYTAG, GUSTAV: Soll und Haben, Berlin 1950
- GELLERT, CHRISTIAN: Sämtliche Werke, Carlsruhe 1818
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG: Gesammelte Werke. Hamburger Ausgabe. Hrsg.: Erich Trunz, München 1977
- Ders.: Wilhelm Meisters theatralische Sendung, Frankfurt/M.-Hamburg 1960
- GOTTSCHED, JOHANN CHRISTOPH: Akademische Schriften, Berlin o.J.
- Ders.: Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, Leipzig 1742
- Ders.: Der Biedermann. Nachdruck der Originalausgabe von 1727-1729, Stuttgart 1975
- Ders.: Der sterbende Cato, Stuttgart 1975
- Ders.: Die vernünftigen Tadlerinnen, Berlin o.J.
- Ders.: Erste Gründe der gesammelten Weltweisheit, praktischer Theil, Leipzig 1762
- Ders.: Gedichte, Leipzig 1736
- Ders.: Versuch einer critischen Dichtkunst. (Nachdruck der Ausgabe von 1751), Darmstadt 1962
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH: Vorlesungen über die Ästhetik. Jubiläumsausgabe Bd. 14. Hrsg.: H. Glockner, Stuttgart 1971
- HERDER, JOHANN GOTTFRIED: Sämtliche Werke. Hrsg.: Bernhard Suphan, Berlin 1878
- HORATIUS, QUINTUS FLACCUS: Ars poetica, Zürich 1961
- IFFLAND, AUGUST WILHELM: Theatralische Werke, Leipzig 1859
- Ders.: Über meine theatralische Laufbahn. Nachdruck der Ausgabe von 1886, Nendeln/Liechtenstein 1968

- KANT, IMMANUEL: Gesammelte Werke. Hrsg.: Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1975
- Ders.: Vermischte Schriften. Hrsg.: Karl Vorländer, Leipzig 1922
- KELLER, GOTTFRIED: Der grüne Heinrich, Wien 1927
- KLINGER, FRIEDRICH MAXIMILIAN: Dramatische Jugendwerke. Hrsg.: H. Behrend/K. Wolff, Leipzig 1913
- KNIGGE, ADOLF FREIHERR: Über die Ursachen, warum wir vorerst in Deutschland wohl keine gefährliche politische Haupt-Revolution zu erwarten haben. In: Schleswigsches Journal 1793, 2 Bde.
- KOFFKA, WILHELM: Iffland und Dalberg. Geschichte der classischen Theaterzeit Mannheims, Leipzig 1865
- LANG, RITTER von: Aus der bösen alten Zeit, Stuttgart 1913
- LENZ, JAKOB MICHAEL REINHOLD: Gesammelte Schriften. Hrsg.: Franz Blei, München/Leipzig 1909
- LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM: Gesammelte Werke in 20 Bd., Berlin (bei Hempel) 1879-1886
- LILLO, GEORGE: Der Kaufmann von London oder eine Begebenheit George Barnwells. In: Die Anfänge des bürgerlichen Trauerspiels in den fünfziger Jahren. Hrsg.: Fritz Brüggemann, Leipzig 1934
- LOEN, JOHANN MICHAEL von: Der redliche Mann am Hofe. Nachdruck der Ausgabe von 1742. Mit einem Nachwort von K. Reichert, Stuttgart 1966
- MEYER, FRIEDRICH C.W.: Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und Künstlers, Hamburg 1818
- MORITZ, KARL PHILIPP: Anton Reiser, Stuttgart 1979

- NICOLAI, FRIEDRICH (Hrsg.): Allgemeine deutsche Bibliothek,  
Berlin 1789
- RELIGIONS-JOURNAL für das Jahr 1785, Jg. 10, Mainz 1785
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES: Bekenntnisse 1712 - 1732. Übersetzt  
und herausgegeben von Levin Schücking,  
München 1971
- SALZMANN, CHRISTIAN GOTTHILF: Carl von Carlsberg, oder über das  
menschliche Elend,  
Frankfurt und Leipzig 1785 - 88
- SCHILLER, FRIEDRICH: Sämtliche Werke, Nationalausgabe,  
hrsg. von Julius Petersen und  
Gerhard Fricke, Weimar 1943
- Ders.: Über die ästhetische Erziehung des  
Menschen. Hrsg.: Wolfgang Henckmann,  
München 1967
- SCHLEGEL, JOHANN ELIAS: Ästhetische und dramaturgische Schriften.  
Nachdruck der Ausgabe von 1887;  
Nendeln/Liechtenstein 1968
- SCHRÖDER, FRIEDRICH LUDWIG: Dramatische Werke. Hrsg.: Eduard von  
Bülow, mit einer Einleitung von  
Ludwig Tieck, Berlin 1831
- SONNENFELS, JOSEPH von: Briefe über die wienerische Schau-  
bühne. In: Wiener Neudrucke 6,  
Wien 1883
- Ders.: Der Mann ohne Vorurteil, Wien 1767
- STREICHER, ANDREAS: Schillers Flucht von Stuttgart,  
Stuttgart 1959
- VOLTAIRE: Correspondence 1752 - 53. In:  
The complete works, Bd. 97, Genf 1971
- WAGNER, HEINRICH LEOPOLD: Die Kindesmörderin, Stuttgart 1969
- Ders.: Merciers neuer Versuch über die  
Schauspielkunst, Leipzig 1776

- WESTRIEDER, LORENZ von: Sämtliche Werke. Hrsg.:  
Ernst Grosse, Kempten 1832
- WIELAND, CHRISTOPH MARTIN: Sämtliche Werke. Hrsg.: Königlich-  
preußische Akademie der Wissenschaften,  
Berlin 1857
- Ders.: Briefe an Sophie Charlotte de la  
Roche. Hrsg.: Fritz Horn,  
Berlin 1820
- WOLFF, CHRISTIAN: Gesammelte Werke. Hrsg.: Werner Arndt,  
Hildesheim/New York 1976

## B. SEKUNDÄRLITERATUR

- BALET, LEO u. E. GERHARD: Die Verbürgerlichung der deutschen  
Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahr-  
hundert. Herausgegeben und eingeleitet  
von Gert Mattenklott,  
Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1973
- BERNAYS, MICHAEL (Hrsg.): Der junge Goethe. Seine Briefe und  
seine Dichtungen,  
Leipzig 1875
- BIEDERMANN, KARL: Deutschland im 18. Jahrhundert.  
Herausgegeben und eingeleitet von  
Wolfgang Emmrich,  
Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1980
- BLÜMNER, HEINRICH: Geschichte des Theaters in Leipzig,  
Leipzig 1818
- BORKENAU, FRANZ: Der Übergang vom feudalen zum bürger-  
lichen Weltbild. Studien zur Geschichte  
der Philosophie in der Manufakturperiode,  
Paris 1936
- BRAEMER, EDITH u.  
URSULA WERTHEIM: Studien zur deutschen Klassik,  
Berlin(DDR) 1960

- BRAHM, OTTO: Schiller,  
Berlin 1888
- BRUFORD, WALTER H.: Die gesellschaftlichen Grundlagen  
der Goethezeit,  
Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1979
- BRAUN, JULIUS W.: Schiller und Goethe im Urteil  
ihrer Zeitgenossen,  
Leipzig 1882
- BÜRGER, CHRISTA,  
PETER BÜRGER u.  
JOCHEN SCHULTE-SASSE: Aufklärung und literarische Öffent-  
lichkeit, Frankfurt/M. 1980
- BURKHARDT, CARL A.H.: Das Repertoire des Weimarischen  
Theaters unter Goethes Leitung 1791-1817,  
Hamburg/Leipzig 1891
- DAUNICHT, RICHARD: Lessing im Gespräch. Berichte und  
Urteile von Freunden und Zeitgenossen,  
München 1971
- Ders.: Die ersten Aufführungen des Kaufmanns  
von London in Deutschland. In: Zeit-  
schrift für Anglistik und Amerikanistik,  
Jg. 4, Nr. 4, 1956
- DEVRIENT, EDUARD: Geschichte der deutschen Schauspiel-  
kunst, Leipzig 1848
- DEVRIENT, HANS: Johann Friedrich Schönnemann und seine  
Schauspielergesellschaft,  
Hamburg/Leipzig 1895
- ELIAS, NORBERT: Die höfische Gesellschaft,  
Darmstadt/Neuwied 1979
- Ders.: Über den Prozeß der Zivilisation,  
Frankfurt/M. 1978
- ELOESSER, ARTHUR: Das bürgerliche Drama. Seine Geschichte  
im 18. und 19. Jahrhundert. Nachdruck  
der Ausgabe von 1898,  
Genf 1970



- ERMATINGER, EMIL: Deutsche Kultur im Zeitalter der Aufklärung, Frankfurt/M. 1969
- FABIAN, BERNHARD (Hrsg.): Festschrift für Rainer Gruenter, Heidelberg 1978
- FASSMANN, KURT (Hrsg.): Die Grossen der Weltgeschichte IV, Zürich 1965
- FREYE, K. u. W. STAMMLER (Hrsg.): Briefe von und an J.M.R. Lenz, Leipzig 1918
- GLASER, HORST ALBERT: Das bürgerliche Rührstück, Stuttgart 1969
- Ders. (Hrsg.): Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte Bd. 4. Zwischen Absolutismus und Aufklärung: Rationalismus, Empfindsamkeit, Sturm und Drang 1740-1786, Reinbek bei Hamburg 1980
- GRIMM, REINHOLD (Hrsg.): Deutsche Dramentheorien I. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland, Wiesbaden 1978
- GRIMMINGER, ROLF (Hrsg.): Sozialgeschichte der deutschen Literatur Bd. 3: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680-1789, 2 Teilbände, München 1980
- HABERMAS, JÜRGEN: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Neuwied/Berlin 1975
- HAIDER-PREGLER, HILDE: Des sittlichen Bürgers Abendschule. Die professionelle Schaubühne im öffentlichen Bewußtsein des 18. Jahrhunderts. Habil.-Schrift (masch.schr.), Wien 1978
- HAUSER, ARNOLD: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1953

- HEFTER, RUDOLF: Die moralische Beurteilung des deutschen Berufsschauspielers, Emsdetten 1936
- HENNING, HANS: Schillers 'Kabale und Liebe' in der zeitgenössischen Rezeption, Leipzig 1976
- HINDERER, WALTER: Schillers Dramen. Neue Interpretationen, Stuttgart 1979
- HOLSTEIN, HUGO: Schiller und Iffland. Sonntagsserie der Vossischen Zeitung, Berlin März - Mai 1884
- HORKHEIMER, MAX u. THEODOR W. ADORNO: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt/M. 1981
- HUBATSCH, WALTER: Friedrich der Große und die preußische Verwaltung, Köln 1973
- HUDER, WALTER: Alexander Granach und das jiddische Theater des Ostens, Berlin 1971
- JANZ, ROLF-PETER: Autonomie und soziale Funktion der Kunst, Stuttgart 1973
- Ders.: Schillers 'Kabale und Liebe' als bürgerliches Trauerspiel. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 20. Jg., Stuttgart 1976
- KINDERMANN, HEINZ: Konrad Ekhofs Schauspielerakademie. In: Sitzungsbericht der österreichischen Akademie der Wissenschaft, Bd. 230, Wien 1956
- Ders.: Theatergeschichte Europas IV/V: Von der Aufklärung bis zur Romantik, 2 Bde., Salzburg 1969
- Ders.: Theatergeschichte der Goethezeit, Wien 1948

- KLINGENBERG, KARL-HEINZ: Iffland und Kotzebue als Dramatiker, Weimar 1962
- KOPITZSCH, FRANKLIN (Hrsg.): Aufklärung, Absolutismus und Bürgertum in Deutschland, München 1976
- KOSELLECK, REINHART: Kritik und Krise, Frankfurt/M. 1973
- KRAUSS, RUDOLF: Das Stuttgarter Hoftheater, Stuttgart 1913
- KRAUSS, WERNER: Studien zur deutschen und französischen Aufklärung, Berlin 1963
- LAHNSTEIN, PETER: Schillers Leben, München 1981
- LUTZ, BERND (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaft 3: Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750-1800, Stuttgart 1974
- MARQUARD, ODO: Kant und die Wende zur Ästhetik. In: Zeitschrift für philosophische Forschung Bd. 16, 1962
- MARTENS, WOLFGANG: Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen moralischen Wochenschriften, Stuttgart 1968
- MARTINI, FRITZ: Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart 1961
- MATTENKLOTT, GERT u. KLAUS R. SCHERPE: Westberliner Projekt: Grundkurs 18. Jahrhundert (Analysen), Kronenberg/Ts. 1974
- MEHRING, FRANZ: Die Lessing-Legende, herausgegeben und eingeleitet von Rainer Gruenter, Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1972

- NETTL, PAUL: Casanova und seine Zeit,  
Esslingen 1949
- PICHLER, ANTON: Chronik des großherzoglichen Hof-  
und Nationaltheaters in Mannheim,  
Mannheim 1879
- PREUSS, HUGO: Verfassungspolitische Entwicklungen  
in Deutschland und in Westeuropa,  
Berlin 1927
- PÜTZ, PETER (Hrsg.): Erforschung der deutschen Aufklärung,  
Königstein/Ts. 1980
- SCHLENTHER, PAUL: Die Vertreibung des Harlekins.  
Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung  
Nr. 111, Berlin 1897
- STELTZ, MICHAEL: Geschichte und Spielplan der franzö-  
sischen Theater an deutschen Fürsten-  
höfen im 17. und 18. Jahrhundert,  
Phil.Diss. Heidelberg 1965
- SZONDI, PETER: Die Theorie des bürgerlichen Trauer-  
spiels im 18. Jahrhundert. Hrsg.:  
Gert Mattenklott,  
Frankfurt/M. 1973
- ULRICH, PETER: Dialog über 'Die Räuber'. In:  
Theater der Zeit, Heft 3,  
Berlin 1972
- WARDETZKY, JUTTA: Dialog über 'Die Räuber' in der  
Volksbühne. In: Mitteilungen der  
deutschen Akademie der Künste zu  
Berlin, X. Jg., Heft 1, Berlin 1972
- WEBER, MAX: Die protestantische Ethik. Eine Auf-  
satzsammlung. Hrsg.: Johannes Winkelmann,  
Hamburg 1975

## L E B E N S L A U F

06. 09. 1953                    geboren als viertes Kind der Ehe-  
leute Johannes Seul und Gertrud Seul,  
geb. Geiermann  
Geburtsort: Mertloch/Kreis Mayen  
Beruf des Vaters: Studienrat  
Beruf der Mutter: Hausfrau
- 1960                            Einschulung in die Grundschule
- 1964 - 1970                    Besuch des privaten altsprachlichen  
Heilig-Geist-Gymnasiums in  
Menden/Sauerland
- 1973                            Abitur am staatlichen Ubbo-Emmius  
Gymnasium in Leer/Ostfriesland
- 1973 - 1974                    Zivildienst im Krankenhaus Rheider-  
land in Weener/Ems
- ab WS 1974/75                Studium an der Freien Universität  
Berlin  
Fächer: Theaterwissenschaft  
         Germanistik  
         Philosophie  
Vorlesungen/Seminare u.a. bei  
Prof.Dr.Huder, Prof.Dr.Wilcke,  
Prof.Dr.Emrich, Prof.Dr.Janz,  
Prof.Dr.Furth und Priv.Doiz.Dr.Arnaszus  
Studienschwerpunkte: Theater im Expres-  
sionismus, Theater  
im Faschismus,  
Literatur des 18.  
Jahrhunderts, Er-  
kenntnis- und Ge-  
sellschaftstheorie,  
ästhetische Theorie
- 1976 - 1979                    praktische Theaterarbeit in der außer-  
schulischen Bildung, Mitarbeit im  
Nachlaßerfassungsprojekt der Friedrich-  
Ebert-Stiftung

## EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich erkläre an Eides statt, daß

- die Dissertation keiner anderen Stelle zur Prüfung vorgelegen hat
- die Dissertation selbständig und ohne unerlaubte Hilfe angefertigt wurde
- die Dissertation weder im Ganzen noch im Auszug veröffentlicht wurde
- sich der Antragsteller nicht schon anderweitig um den Doktorgrad beworben hat.

Berlin, den 02. 02. 1982











